

”See no evil, hear no evil, speak no evil”

Häpeän ilmenemismuodot Roberto Bolañon romaanissa *Nocturno de Chile*

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteidentutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2020

Emmi Ketonen

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/

Humanistinen tiedekunta

**KETONEN, EMMI: ”See no evil, hear no evil, speak no evil” – Häpeän
ilmenemismuodot Roberto Bolañon romaanissa *Nocturno de Chile***

Pro gradu -tutkielma, 82 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2020

Käsittelen tutkielmassani häpeän erilaisia ilmenemismuotoja chileläissyntyisen kirjailijan Roberto Bolañon (1953–2003) romaanissa *Nocturno de Chile* (2000). Romaanin keskeisimmät tapahtumat liittyvät Chilen vuoden 1973 vallankaappauksen ja siitä seuranneen kenraali Augusto Pinochetin johtaman oikeistojuntan diktatuurin ajan ympärille. Romaanin minäkertoja makaa kuolinvuoteellaan ja muistelee assosiatiivisesti eri vaiheita papin, runoilijan ja kirjallisuuskriitikon uransa varrelta. Kertojan puheessa on sekä tunnustuksen, todistuksen että puolustuksen piirteitä. Tutkielmassani tarkastelen, miten eri tavoin häpeä ilmenee päähenkilön kertomuksissa. Esitän, että häpeä ilmenee ensisijaisesti aistihavaintojen kieltämisenä ja sivuuttamisena sekä vaikenemisena, mikä johtaa sekä tiedostamattomaan että tiedostettuun kuurouteen, sokeuteen ja mykkyYTEEN. Häpeä liittyy etenkin syyllisyyden tunteen kanssa romaanin päähenkilön kamppaillessa moraalisten ongelmiansa parissa.

Tutkin häpeää ensisijaisesti affektina, sillä se esiintyy teoksessa pääasiassa tiedostamattomana tunteena. Tukeudun etenkin Gilles Deleuzen affektiteoriaan. Teoreettisena lähtökohtanani ovat häpeästä tehdyt moraalipsykologiset ja -filosofiset tutkimukset. Käsittelen häpeää sosiaalisena ja kontekstuaalisena mutta myös ruumiillisena ja traumaattisena tunteena, minkä vuoksi tukeudun myös psykoanalyttiseen häpeä- ja traumatutkimukseen. Romaani itsessään noudattaa psykoanalyttista logiikkaa, minkä vuoksi hyödynnän Sigmund Freudin psykoanalyttisen teorian käsitteitä. Tarkastelen romaania samalla Marianne Hirschin jälkimuistin käsitteen sekä Linda Hutcheonin historiografisen metafiktion määritelmän varassa, sillä päätelmäni perusteella romaani pyrkii kyseenalaistamaan historiallisen tiedon ja korostamaan fiktion osaa historian uudelleenkirjoitusprosessissa.

Päätelmäni perusteella häpeä ilmenee teoksena monimuotoisena tunteena, joka nivoutuu muihin tunteisiin. Häpeä myös kerrostuu ja ruokkii itseään, minkä vuoksi defensiivisenä torjuntakeinona ilmenenä häpeä johtaa lopulta häpeän häpeään. Romaanissa korostuu häpeän kokonaisvaltaisuus ja tunteen kohdistuminen kokijansa minuuteen.

Asiasanat: häpeä, historiankirjoitus, muisti, diktatuuri, Roberto Bolaño, chileläinen kirjallisuus, 2000-luvun kirjallisuus

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimuskysymys.....	2
1.2. Teoksen ja tekijän esittely.....	3
1.3. Aiemmat tutkimukset.....	8
1.4. Häpeän tutkiminen kirjallisuudessa.....	9
2. AISTIHAVAINTOJEN KIELTÄMINEN: SOKEUS JA KUUROUS.....	13
2.1. Katseen merkitys ja katseen problematiikka.....	13
2.2. Erilaiset katsomisen tavat.....	15
2.3. Silmien ja katseen merkitys sisäkertomuksissa.....	17
2.4. Hahmottumattomat äänet, väärinkuuleminen ja todellisuuden vääristyminen....	26
2.5. Kuuroksi ja sokeaksi tekeytyminen.....	31
2.6. Näyt ja varjot.....	37
3. VAIKENEMINEN: MYKKYYS.....	45
3.1. Hiljentyminen ja puhumattomuus – vaikeneminen valintana.....	45
3.2. Vaientaminen.....	49
3.3. Vaikeneminen väkivallan uhan edessä.....	55
3.4. Vaikeneminen kirjoittamalla.....	62
4. SYYLLISYYDESTÄ KUMPUAVA HÄPEÄ.....	67
4.1. Tunnustus, todistus vai puolustus?	68
4.2. Tiedostamattoman ansat	72
4.3. Häpeään reagoimisen tavat	76
4.4. Häpeän monisyisyys ja kerrostuneisuus – häpeän häpeä.....	79
5. LOPUKSI.....	81
LÄHTEET	

1. JOHDANTO

Tutkielmani otsikko tulee englantilaisesta sanonnasta, joka on tunnettu Britanniassa 1900-luvulta alkaen. Sanonnan lähtökohtana on ”kolme viisasta apinaa” eli patsas, joka kuvaa kolmea apinaa: apinoista yksi peittää silmänsä, toinen korvansa ja kolmas suunsa. Kolme viisaan apinan patsas on alun perin lähtöisin Japanista, missä se tunnetaan jo 1500-luvulta alkaen. Nykyisin patsaalla ja siitä juonnetulla sanonnalla voidaan viitata esimerkiksi pelkuruuteen, siihen, että joku sulkee silmänsä pahanteon edessä. (Simpson & Roud 2003.)

Lukiessani Roberto Bolañon romaania *Nocturno de Chile* (2000) tulen aina väistämättä ajatelleeksi kolmea viisasta apinaa. Aivan kuten patsaskin on hyvin sarkastisesti nimetty, myös romaaniin kätkeytyy piikikästä ironiaa, joka korostaa sekä pelkuruutta että kyvyttömyyttä. Chilen sotilasdiktatuurin ajasta kertova romaani on suhteellisen asenteellinen. Se kritisoi chileläistä kirjallista eliittiä ja sanoutuu samalla irti samaisesta traditiosta. Valitsin tutkielmani otsikoksi sanonnan, joka viittaa kolmeen viisaaseen apinaan, sillä se kuvastaa mielestäni osuvasti käsittelemääni aihetta. Paitsi pelkuruudesta, patsas kertoo myös häpeästä. Kasvojen peittäminen on häpeävälle ihmiselle luonnollinen reaktio. Esimerkiksi englannin kielen sana *shame*, joka viittaa häpeän lisäksi kunniaattomuuteen, on joidenkin teorioiden mukaan etymologialtaan perua goottilaisesta sanasta *Scham*, joka tarkoitti nimenomaan kasvojen peittämistä¹. (Probyn 2005, 131.)

¹ Ks. myös Hoad 2003, verkkosanakirja.

1.1. Tutkimuskysymys ja tutkielman jäsennys

Pro gradu -tutkielmassani tutkin, miten häpeä ilmenee Roberto Bolañon romaanissa *Nocturno de Chile*. Esitän, että häpeä ilmenee teoksessa syyllisyyden rinnalla, minkä osoituksena on teoksen tunnustuksellisuuteen viittaava kerrontatapa. Häpeä ja syyllisyys ilmenevät myös teoksen ironisissa vivahteissa, hillitsemättömissä sivupoluissa ja anekdooteissa, jotka tuovat ilmi kertojan kieltäytyksen olla kuulematta, näkemättä ja puhumatta siitä, mistä tunteet kumpuavat. Ensisijaisena tarkastelunkohteenani on teoksen minäkertojan, isä Urrutian hahmo, jossa nähdäkseni syyllisyys ja häpeä kiteytyvät tuoksi japanilaiseksi apinapatsaaksi – Urrutia peittää sekä silmänsä, korvansa että suunsa Chilen yhteiskunnallisesti ja poliittisesti epävakaiden aikojen edessä. Urrutiasta rakentuu lukijan edessä varsin negatiivinen kuva: Urrutian itsestään antama kuva on pahimmillaan häpeällinen, pelkurimainen ja tekopyhä, mikä ei suinkaan ole kertojahahmon tietoinen tarkoitus. Eritellessäni häpeän ilmenemistapoja liitän ohkeen luentani teoksesta erinäisiin häpeätutkimuksiin tukeutuen ja tarkastelen häpeän ilmenemistä sosiaalisena ja kontekstuaalisena sekä traumaattisena ilmiönä. Lähestymistapani teokseen on myös jossain määrin psykoanalyttinen, sillä turvaudun aika ajoin teoksen itsensä tarjoamiin Sigmund Freudin psykoanalyttisen teorian käsitteisiin.

Aloitan tutkielman ensimmäisen käsittelyluvun erittelemällä, miten eri tavoin kuulemiseen ja näkemiseen liittyvät aistihavainnot ilmenevät teoksessa. Käyn teoksesta läpi sellaisia kohtia, joissa sokeutta ja kuuroutta ilmennetään toistuvasti ja korostetusti. Pohdin erityisesti katseelle muodostuvia merkityksiä häpeä- ja traumateorioihin tukeutuen. Toisessa käsittelyluvussa siirryn sen sijaan vaikenemiseen sekä vaientamiseen ja selvitän, miten eri tavoin mykkyyttä esiintyy teoksessa. Keskityn tässä luvussa myös toiseen itseilmaisun muotoon eli kirjoittamiseen ja käyn läpi päähenkilön kirjallista uraa. Viimeisessä eli kolmannessa käsittelyluvussa tarkastelen lopulta tekstianalyysin avulla tekemiäni havaintoja suhteessa häpeää, syyllisyyttä ja traumaa käsitteleviin teorioihin. Hyödynnän tässä erityisesti psykoanalyttista teoriaa. Tarkoitukseni on selvittää, miksi häpeä ilmenee teoksessa näillä edellä mainitsemillani tavoilla. Otan kantaa myös teoksen kerronnalliseen asuun ja muodostan samalla käsitykseni siitä, pitäisikö kertomus määritellä tunnustus-, todistus- vai puolustuspuheeksi. Pyrin lisäksi selvittämään kokonaisvaltaisesti, mistä häpeä saa alkunsa, miten se toimii ja mitä se saa lopulta aikaan teoksessa.

1.2. Teoksen ja tekijän esittely

Nocturno de Chile julkaistiin alun perin vuonna 2000 Barcelonassa, Espanjassa. Pienoisromaanin on kirjoittanut chileläissyntyinen Roberto Bolaño, joka tosin asui teoksen ilmestymisajankohdan aikaan jo Espanjassa.

Romaani on periaatteessa yksi pitkä monologi. Sen kertojana toimii runoilijana ja kirjallisuuskriittikkona työskentelevä isä Sebastián Urrutia Lacroix, joka kertoo heti kertomuksensa aluksi olevansa kuolemaisillaan. Ennen kuolemaansa hän ehtii kuitenkin vielä muistella menneisyyttään ja kertoa tapahtumia nuoruudestaan sekä monipolvisen uransa vaiheilta. Romaanin kerrontahetki ajoittuu mitä todennäköisimmin teoksen ilmestymisajankohtaan, 2000-luvun alkuun. Urrutian kertomat tapahtumat sen sijaan ajoittuvat 1950–1990-lukujen väliselle ajalle ja sijoittuvat eri puolille Chileä sekä Eurooppaa.

Eräät elämänvaiheet saavat Urrutian muistelussa erityistä huomiota. Aluksi hän kertoo, kuinka hänestä tuli katolinen pappi, mutta että hän halusi kirjoittaa myös runoja ja ryhtyä kirjallisuuskriitikoksi. Urrutia kertoo nuorena pappina vierailleensa kuuluisan chileläisen kirjallisuuskriitikon González Lamarcan eli kirjoittajanimeltään Farewellin tilalla *Là-bas*², missä hän tapasi muun muassa kuuluisan runoilijan Pablo Nerudan. Hänen seuraava vierailunsa kohdistui kirjailija Don Salvador Reyesin järjestämiin juhliin, missä tämä puolestaan kertoi tapaamisestaan saksalaisen kirjailijan Ernst Jüngerin sekä guatemalalaisen taidemaalarin kanssa toisen maailmansodan aikaisessa Pariisissa. Urrutia kertoo Farewellin kertoneen juhlien jälkeen tarinan Itävalta-Unkarin aikaisesta suutarista ja Sankareidenmäestä, jonka merkitys sankareiden muistomerkkinä muuttuu tarinassa unohduksen symboliksi.

Seuraavana merkittävänä tapauksena teoksesta mainittakoon Urrutian kertomus kohtaamisestaan herra Oklepin (pelko) ja herra Ahivin (viha) kanssa. He tarjosivat papille työtä Euroopassa, missä hänen olisi pitänyt tutkia kirkkojen rappeutumista ja arvioida erilaisia torjuntakeinoja tuhojen estämiseksi. Sen jälkeen Urrutia kertoo matkustaneensa Eurooppaan,

² Kuten teoksessakin huomautetaan, tila on nimetty Joris-Karl Huysmansin (1848–1907) romaanin *Là-bas* (1891) mukaan. Tämä esimerkkinä teoksen erikoisista kaunokirjallisista viittauksista. Toisaalta tällä viittauksella voidaan myös pyrkiä korostamaan Farewellin hahmon kirjallista luonnetta. Hän nimeää maatilansakin romaanin mukaan.

missä hän kierteli kirkosta toiseen ja arvioi pulunpaskan vaikutusta kirkkojen rappeutumiseen sekä haukkojen tehokkuutta täsmäaseena pulujen torjunnassa.

Urrutia kertoo palanneensa jonkin ajan kuluttua takaisin Chileen, missä maan poliittinen tilanne oli ehtinyt sillä välin muuttua. Vuoden 1973 vallankaappauksen myötä valta vaihtui presidentti Salvador Allendelta kenraali Augusto Pinochetille. Silloin herra Oklep ja herra Ahiv tapasivat Urrutian toistamiseen ja tarjosivat hänelle tällä kertaa huippusalaista työtä, josta Urrutia ei voinut kieltäytyä. Urrutia alkoi luennoida marxismista kenraali Pinochetin oikeistojuntalle.

Vuosia tämän jälkeen Urrutia alkoi vieraillla kirjailija María Canalesin kirjallisessa salongissa. Myöhemmin hän sai kuulla, että Canalesin kodin kellarissa oli ollut samanaikaisesti kidutushuone ja että Canalesin aviomies oli ollut Pinochetin laskuun toimiva palkkatappaja. Lopuksi Urrutia kertoo vielä siitä, kun hän myöhemmin vieraili María Canalesin luona ja kävi muistelumatkalla Farewellin maatilalla tämän kuoltua. Aivan teoksen viimeisillä riveillä kertoja palaa vielä nykyhetkeen ja heijastelee kertomuksiaan menneisyydestä nykytilaansa.

Nocturno de Chile on hyvin monihaarainen kertomus; erilaisia sisäkertomuksia voi laskea olevan yhteensä seitsemän. Mielestäni teoksen keskeisimpiä teemoja ovat moraali ja muistamiseen kytkeytyvä temaattinen asetelma, joka koskee myös kaunokirjallisuuden ja kirjallisen eliitin poliittista asemaa. Teos etenee assosiatiivisesti harhaillen takaumasta toiseen retrospektiivisen kerronnan avulla. Välillä kertoja palaa nykyhetken kehyskertomukseen pohtimaan menneisyytensä tekoja ja valintoja. Fiktiivisten henkilöhahmojen lisäksi teoksen maailmassa esiintyy myös lukuisia historiallisia henkilöitä. Myös monilla teoksen fiktiivisistä henkilöhahmoista on ollut esikuvansa todellisuudessa. Lisäksi tekstiä siivittävät ironia ja musta huumori. Yhdistettynä kertojan puolustelemaan asenteeseen nämä nähdäkseni vieraannuttavat lukijan kertomuksesta ja toimivat näin metafiktion keinoina.

Romaani voidaan määritellä postmoderniksi historialliseksi romaaniksi, mutta sitä voidaan tarkastella myös Linda Hutcheonin historiografisen metafiktion käsitteen valossa. Historiografinen metafiktio problematisoi väitteen, että historiallista tietoa olisi ylipäättään olemassa. Hutcheonin mukaan postmoderni taide haastaa kaunokirjallisen ja historiallisen kirjoituksen välille tehdyn erottelun. Postmodernin kirjallisuuden tutkimuksessa fokus onkin siirtynyt mainittujen lajien eroista siihen, mitä yhteistä niillä on keskenään. Molemmissa korostuvana tekijänä mainittakoon esimerkiksi intertekstuaalisuus. Hutcheon muistuttaa, että historia ja fiktio ovat jo itsessään historiallisia käsitteitä, jotka ovat muuttuneet määritelmiltään

ajan saatossa. Eronteko sen välillä, mitä on tapahtunut ja mitä olisi voinut tapahtua tai mahdollisuuden ja todennäköisyyden välillä ei ole enää yhtä tarkasti rajattua kaunokirjallisuudessa kuin aiemmin. Postmoderni romaani, kuten *Nocturno de Chile*, hyödyntää molempia mahdollisuuksia. (Hutcheon 1988, 105–106.) Palaan tähän määritelmään neljännen luvun ensimmäisessä alaluvussa käsitellessäni tarkemmin teoksen todistuksenomaisia piirteitä.

Nocturno de Chile on kirjoittajansa Roberto Bolañon seitsemäs teos. Kirjailija syntyi Chilen pääkaupungissa Santiago de Chilessä vuonna 1953. Hän vietti elämästään pitkiä aikoja Meksikossa ja Espanjassa, missä hän myös julkaisi teoksensa. Bolaño muutti Espanjaan 1970-luvulla ja kuoli siellä 50-vuotiaana vuonna 2003. Hän kirjoitti uransa aikana sekä romaaneita, novelleja ja runoutta että lukuisia artikkeleita ja esseitä. Meksikossa hän perusti infrarealistien runousliikkeen yhdessä ystävänsä Mario Santiagon kanssa. Hänen tunnetuimmat ja palkituimmat teoksensa ovat romaanit *Los detectives salvajes*³ (1998) ja postuumisti julkaistu *2666*⁴ (2004). Yhteensä häneltä on julkaistu parisenkymmentä teosta. Suuri osa teoksista on ilmestynyt postuumisti. Bolañon tuotannossa on paljon autofiktion piirteitä. Esimerkiksi Meksikoon sijoittuvassa romaanissa *Los detectives salvajes* yksi keskeisistä henkilöihahmoista, Arturo Belano on yleisesti tulkittu Bolañon alter egoksi. Arturo Belano esiintyy myös muissa Bolañon teoksissa, mutta ei *Nocturno de Chile* -romaanissa. *Nocturno de Chile* kaltaisina ”sisarteoksina” on mainittava lisäksi toistaiseksi suomentamattomat teokset *La literatura nazi en América* (1996) sekä *Estrella distante* (1996), jotka molemmat sijoittuvat kenraali Pinochetin diktatuurin aikaan.

Kirjailija itse lähti aikoinaan maanpakoon Chilestä oikeistojuntan ollessa vallassa. 1970-luvulla Bolaño pidätettiin omien sanojensa mukaan kahdeksaksi päiväksi, mutta hänen vanhat koulukaverinsa auttoivat hänet pakenemaan (Bolaño 2009, 77–78). *Nocturno de Chile* aihe on monella tapaa Bolañolle omakohtainen, vaikkei teosta voikaan ajatella samalla tavalla autofiktiona kuin Bolañon muita teoksia. Bolaño on aikoinaan haastatteluissa kertonut, että hänen tarkoituksenaan oli antaa romaanin nimeksi ensin ”Tormentas de mierda”⁵ eli ”Paskamyrskyjä”, samat sanat, joihin romaani päättyy (Bolaño 2009, 119). Paskamyrskyllä

³ *Los detectives salvajes* on ilmestynyt suomeksi nimellä *Kesyttömät etsivät* (2009, suom. Einari Aaltonen).

⁴ *2666* on ilmestynyt samalla nimellä myös suomeksi (2015, suom. Einari Aaltonen).

⁵ Franklin Rodriguezin (2009, 6) mukaan *tormenta de mierda* olisi viittaus teoksessakin mainitun saksalaisen kirjailijan Ernst Jüngerin (1895–1998) teokseen *In Stahlgewittern* (1922), joka on suomennettu nimellä *Teräsmyrskyssä* (2008, suom. Markus Lång). Jüngerin sotaromaani kuvaa ihannoivasti ensimmäistä maailmansotaa.

viitataan julkisuudessa tapahtuvaan negatiivisten kommenttien tai vastalauseiden ryöppyyn. *Nocturno de Chile* on suomennettu nimellä *Chileläinen yösoitto* (2007).⁶ Nähdäkseni teoksen lopullinen nimi viittaa pitkän ja synkän yön laskeutumiseen Chilen ylle diktatuurin aikana. Moni asia on edelleen hämärän peitossa.

Romaanin tapahtumat sijoittuvat aikaan, jota kutsutaan usein ratkaisevaksi Chilen historiassa. Koko 1900-luku on ollut Chilessä poliittisesti ja yhteiskunnallisesti tapahtumarikasta aikaa. Maan kommunisteja alettiin vainota 1940-luvun lopulta lähtien. Vuonna 1946 maan presidentiksi noussut Gabriel González Videla muistetaan ehkä parhaiten juuri kommunismin vastaisista tukahduttamistoimistaan. Hän päätti valtaannousunsa jälkeen laista, joka teki kommunisteista lainsuojattomia. Maan kommunisteja, mukaan lukien Pablo Nerudaa, alettiin vainota, ja kiinniotetut kuljetettiin pidätysleirille. (Collier & Sater 2004, 247–249.) Levottomat ja epävakaat ajat jatkuivat vielä seuraavienkin presidenttien Jorge Alessandrin ja Eduardo Freiin valtakaudella. Heidän jälkeensä presidentiksi nousi vuonna 1970 vasemmistolainen Salvador Allende, ”pelastaja”. Hänet puolestaan syrjäytettiin syyskuun 11. päivänä 1973 Chilessä tapahtuneessa sotilasvallankaappauksessa. Militaristinen oikeistojunta astui valtaan ja asetti kenraali Augusto Pinochetin maata hallitsevaksi autoritaariseksi presidentiksi. Pinochetin valtakausi kesti vuoden 1989 heinäkuuhun asti. Oikeistojuntan aikana yli 45 000 henkeä joutui kidutuksen uhriksi. Lisäksi yli 1200 ihmistä katosi jäljettömiin, eikä heidän kohtaloaan siksi tunneta. (Read & Wyndham 2017, 1.) Maasta myös pakeni tuolloin paljon ihmisiä. Maanpaon jäljiltä myös Suomessa elää edelleen pieni chileläinen vähemmistö.

Katolisen kirkon asema Chilessä on ollut vankka mullistustenkin keskellä, vaikka katolinen kirkko suhtautuikin diktatuurin toimiin kriittisesti. Diktatuurin aikaan kirkko oli pääasiassa ainut toimija, joka kykeni dokumentoimaan ja pitämään kirjaa kadonneista, kidutetuista ja teloitetuista. Kirkko oli chileläisten keskuudessa ilmeisen suuri vaikuttaja, sillä sen toimiin ei uskallettu puuttua, vaan junta joutui sietämään kirkon kritiikkiä, joka myöhemmin kohdistui myös maan taloudelliseen johtamiseen. (Collier & Sater 2004, 360–362.) Katolisen kirkon arvoihin ja toimintaan Chilessä yhdistetään yleisesti konservatiivisuus. Katolinen kirkko olikin tiiviisti yhteydessä konservatiivipuolueen kanssa (Collier & Sater 2004, 305). Chileen oli rantautunut vuonna 1950 myös Opus Dei, johon romaanin päähenkilö isä Urrutia kuuluu. Opus Dei on katolisen kirkon personaaliprelatuuri, joka korostaa pyhyiden

⁶ Romaanin on suomentanut K. Männistö ja sen on julkaissut Diagonaali-kustantamo. Olen tutkielmassani hyödyntänyt kuitenkin omia suomennoksia saadakseni mahdollisimman sanatarkan käännöksen valitsemistani sitaateista.

lähestymistä arkipäivässä. Sen keskeisiin uskon elementteihin kuuluvat muun muassa työn pyhittäminen, rukous ja katumus, elämän ykseys sekä vapaus ja rakkaus.⁷

Karl Kohutin (2002, 11) mukaan Chilen historia jakautuu aikaan *ennen* sekä aikaan *jälkeen* vuoden 1973 vallankaappauksen, mikä näkyy myös maan kirjallisuushistoriassa. *Nocturno de Chile* ilmestyi kymmenisen vuotta sen jälkeen, kun maa oli siirtynyt takaisin demokratiaan. Diktatuurin jälkeisistä lähivuosista käytetään käsitettä *transición*, siirtymävaihe. Diktatuurin aika merkitsi suurelle osalle kirjailijoista maastapakoa. Myös Bolaño lukeutui maan rajojen ulkopuolelta kirjoittavien suureen joukkoon. Maahan jääneet kirjailijat joutuivat nopeasti sensuurin kohteeksi. Kohutin (2002, 11) mukaan sensuuri ja tukahduttaminen johtivat kirjallisuuspiireissä väistämättä joko hiljaisuuteen tai tekstien naamiointiin. Kuten *Nocturno de Chile*, myös monet muut chileläisen nykykirjallisuuden teokset käsittelevät tai vähintään sivuavat Chilen diktatuurinaikaisia yhteiskunnallisia olosuhteita ja poliittista tilannetta. Bolañon lisäksi tunnettuja diktatuurin ajan muistelijoina ovat olleet esimerkiksi kirjailijat, Isabel Allende, Diamela Eltit, Nona Fernández, Pedro Lemebel, Marcela Serrano ja Alejandro Zambra. Diktatuurin aika on arvatenkin painanut syvät haavat useampaan sukupolveen, minkä vuoksi aihe ja aikakausi toistuvat chileläisessä nykykirjallisuudessa. Nähtävästi tarvittiin kuitenkin useampi vuosikymmen ennen kuin aiheesta alkoi viritä kirjallista keskustelua laajemmin.

Bolañon ja Allenden teokset olivat ensimmäisiä romaaneja, jotka käsittelevät diktatuurin aikaa. Bolaño kuuluu diktatuurin niin sanottuihin aikalaiskäsittelijöihin eli ensimmäiseen kirjailijasukupolveen, joka eli diktatuurin aikakaudella sekä käsitteli sitä kirjallisuudessa. Vuoden 1973 vallankaappauksen jälkeen syntyneitä kirjailijoita puolestaan on kritisoitu siitä, että he ovat teoksissaan unohtaneet diktatuurin (Kohut 2002, 27). Tällä hetkellä Chilessä kuitenkin eletään selvästi diktatuurinjälkeisen sukupolven kirjailijoiden esiinnousun aikaa (esim. Zambra ja Fernández). Viime vuosina aiheen käsittelyn voi huomata yleistyneen jälleen.⁸ Latinalaisamerikkalaisesta kirjallisuudesta puhuttaessa ei voida ohittaa niin sanottua *Boomin* käsitettä. Latinalaisamerikkalaisen kirjallisuuden buumi ajoittui 1960-luvulle. Buumi teki maailmanlaajuisesti tunnetuksi eri maiden kirjailijoita, joista suureen osaan yhdistetään myös maagisen realismin käsite: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes,

⁷ ”Sanoma” 21.11.2007, Opus Dein [www-sivut](http://www.sivuut.fi).

⁸ Myös Suomessa on havahduttu tilanteeseen. Suomennettujen teosten lisäksi Yle on tuottanut chileläis-suomalaisena yhteistyönä *Invisible Heroes* -draamasarjan, joka kertoo etenkin suomalaisten diplomaattien toimista diktatuurin aikana. Sarja perustuu Heikki Hiilamon tietokirjaan *Kuoleman listat* (2010), ja se ensiesitettiin Ylen kanavilla vuonna 2019.

Mario Vargas Llosa. Bolaño puolestaan sijoittuu buuminjälkeiselle *Posboom*-aikakaudelle, jonka kirjailijat pyrkivät sanoutumaan irti kirjallisuuden buuminaikaisista ilmiöistä. Bolaño kuitenkin taisteli myös tätä kategorisointia vastaan. Tarkemmin Bolañoa onkin hankala sijoittaa chileläisen kirjallisuuden kentälle. Chilen 1900-luvun proosakirjallisuus on tapana jaotella sukupolvittain, mutta Bolaño on yksi niistä kirjailijoista, jotka eivät sijoitu varsinaisesti yhteenkään määritellyistä sukupolvista (Kohut 2002, 13).

1.3. Aiemmat tutkimukset

Romaania on tutkittu aiemmin etenkin Etelä- ja Pohjois-Amerikassa sekä Espanjassa, mutta myös esimerkiksi Saksassa. Teoksen aiemmat tutkimukset ovat käsitelleet muun muassa Chilen veristä historiaa, vallankaappauksen ja sotilasdiktatuurin aikaa, niiden muistamista sekä nykyisyyden rakentumista muistin ja menneisyyden varaan eli myös chileläisen identiteetin muodostumista (ks. O'Bryen 2011, 480–486). Esimerkiksi Gersende Camenen (2014, 433–446) on lukenut teosta diktatuurinjälkeisenä sekä muistinjälkeisenä katsauksena menneeseen. Hänen luentansa keskittyy kirjallisuuden tutkimiseen vallankäytön muotona. Käsitteellä *muistinjälkeinen* Camenen viittaa siihen, että diktatuurinaikaisten aukkojen takia muisti on rakennettava uudelleen. Ludmila Sol Vergini (2013, 121–135) puolestaan on käsitellyt diktatuurinjälkeistä muistamista yksilöllisen ja kollektiivisen muistin (*memoria individual/colectivo*), sekä virallisen ja maanalaisen muistin (*memoria oficial/subterráneo*) käsitteillä.⁹

Kuten muitakin Bolañon teoksia, romaania on tutkittu myös kuvauksena väkivallasta, pelosta ja terrorismista (ks. Jelly-Schapiro 2015, 77–93; Solá García 2013, 82–105). Eli Jelly-Schapiro on tarkastellut Bolañon teosten heijastelevan kirjoitusaikansa terrorisminvastaista sotaa.¹⁰ Hänen luennassaan teos kertoo kirjallisuuden ja väkivallan yhteiselosta. Alba Solá García puolestaan on esittänyt, että teos pyrkii vastaamaan siihen kysymykseen, kuinka kauhua voidaan lähestyä ja kuinka pahuudesta voidaan kirjoittaa. Hän esittää, että teos pyrkii antamaan äänen yksilönkokemukselle tarkastellessaan historian synkkiä vaiheita. Solá García näkee tähän avaimena teoksessa ilmenevän hiljaisuuden, joka saa lukijan huomion kiinnittymään erilaisiin

⁹ Käsitteiden suomennot ovat kirjoittajan omia.

¹⁰ Chilen sotilasvallankaappaus ja New Yorkin terrori-iskut, joista terrorisminvastainen sota sai alkunsa, ajoittuvat samalle päivämäärälle, 11. syyskuuta, vaikkakin 28 vuoden ajalliselle etäisyydelle toisistaan.

vihjauksiin ja viittauksiin. Hän kutsuu Bolañon teosta moraaliseksi ja poliittiseksi dokumentiksi Chilen historiallisesta muistista. Vastaavasta hiljaisuuden näkökulmasta teosta on lähestynyt Félix Terrones (2014, 875–897), joka jakaa teoksen kohtaauksissa muodostuvan tilan sisä- ja ulkopiireihin. Sisäpiirissä toimii kirjallinen eliitti, ulkopiirissä köyhät ja maalaiset, *barbaarit*. Terronesin tulkinnan mukaan teoksessa on kyse nimenomaan kirjallisen eliitin huomionkaipuusta. Hiljaisuus ja huomiotta jääminen ovat kaksi heidän suurinta pelkoaan, mutta myös he itse sortuvat niihin.

Aiemmissa tutkimuksissa on myös korostettu erityisesti isä Urrutian ironisen ristiriitaista henkilöahmoa (ks. Dove 2009, 145–152). Patrick Doven mukaan teos kuvaa yhteiskunnallisen järjestyksen ylläpitoa ja tuohon järjestykseen muodostuvia säröjä, jotka hän näkee myös kielellisinä ja kirjallisina. Franklin Rodriguezin (2009, 5–25) mukaan Urrutian tunnustukselliseen asuun puettu monologi pyrkii ennemmin kieltämään syyllisyyden ja turvautuu tekosyihin varsinaisen tunnustuksen sijaan. Rodriguez huomauttaa, että Urrutia toimii näin vastoin kriitikon tehtävänsä, jossa hänen tulisi pyrkiä totuuden paljastamiseen. Sen sijaan hän pyrkii retoriikkansa avulla peittelemään syyllisyyttään. Kertomalla harhaanjohtaviksi tarkoitettuja tarinoita menneisyydestään Urrutia tulee tahtomattaan paljastaneeksi muutakin ja lopulta tunnustaneeksi syyllisyytensä. Tämän Rodriguez liittää Freudin psykoanalyttiseen teoriaan. Muutamia asiasanoja luetellakseni mainitsen, että aiheittani sivuavina tutkimuskohteina teoksesta on lisäksi tarkasteltu nostalgian jaa kaanonin käsitteitä, tosielämän ja fiktion suhdetta sekä kauhun ja metaforan suhdetta.

1.4. Häpeän tutkiminen kirjallisuudessa

Häpeä on vahva tunne, mutta vasta viime vuosikymmeninä sitä on alettu tutkia myös kirjallisuudessa. Turun yliopiston monitieteisessä julkaisusarjassa Utukirjat julkaistiin vuonna 2011 Siru Kainulaisen ja Viola Parente-Čapková toimittama teos *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä*, jossa on käsitelty muun muassa seksuaalisuuden ja uskonnollisuuden kytköksiä häpeään. Molemmat ovat kiinnostavia juonteita myös käsillä olevan tutkielman kannalta.

Tutkielmassani hyödynnettyjä häpeätutkimuksia ovat muun muassa teologi ja häpeätutkija Ben Malisen pro gradu -tutkielmansa pohjalta kirjoittama teos *Häpeän monet*

kasvot (2003), jossa Malinen pohtii muun muassa naisten ja miesten kokeman häpeän eroja sekä häpeän vaikutusta itsetuntoon. Malisen ydinkäsite on *elämää kahlitseva häpeä*, jonka hän näkee ongelmallisena häpeän muotona. Luonnollisena ja kohtuullisesti ilmenevänä häpeä on Malisen mukaan inhimillinen tunne, joka edistää vastuunkantamista (Malinen 2003, 89–90). Psykoanalyttikot Pentti Ikonen ja Eero Rechardt ovat puolestaan tutkimuksessaan *Thanatos, häpeä ja muita tutkielmia* (2012) tarkastelleet häpeän alkuperää ja erilaisia ilmenemismuotoja psykoanalyttisesta näkökulmasta. Heidän mukaansa häpeään kuuluu vastavuoroisuuden tavoittelua, joka on peräisin libidomatrixista eli Eroksesta, johon kuuluvat kaikenlainen innostus, kiinnostus ja uteliaisuus. Häpeäreaktio syntyy vastavuoroisuuden tavoittelusta ja siinä epäonnistumisesta. Häpeä on näin ollen Thanatos-affekti. (Ikonen & Rechardt 2012, 189–193.)

Häpeätutkimukseen liittyy olennaisesti ihmistieteissä 2000-luvun alussa tapahtunut niin sanottu affektiivinen käänne, joka pohjautuu psykologi ja persoonallisuusteoreetikko Silvan Tomkinsin affektiteoriaan (ks. Tomkins 1995, 2008). Tutkimuksen myötä on korostettu eroa *affektin* (affect) ja *tunteen/emootio* (emotion) sekä lisäksi *tunteen* (feeling) välillä (Kainulainen & Parente-Čapková 2011, 7). Esimerkiksi ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen mukaan affektit syntyvät ihmisessä jonkun toisen ihmisen tai jonkin asian vaikutuksesta, ja ne ovat näin tiedostamattomia tunteita. Deleuzen affektin käsitettä eteenpäin vienyt kulttuurintutkija Lawrence Grossberg puolestaan näkee affektit osana elämän tunneulottuvuutta, jossa niiden tehtävänä on antaa kokemuksille väriä, sävyjä tai tuntumaa. Silvan Tomkinsin teoriasta ammentava Eve Kosofsky Sedgwick puolestaan kirjoittaa häpeästä affektijärjestelmän perustavana voimana. Häpeä on niin sanottu perusaffekti muun muassa ilon, suuttumuksen ja pelon rinnalla. Perusaffektit asettuvat jatkumolle, jonka ääripäihin sijoittuvat häpeä ja kiinnostus. (Helle & Hollsten 2016, 14–15.) Emootiot puolestaan ovat kokijalleen tietoisia tunteita, jotka on mahdollista sanoittaa ja niiden syy- ja seuraussuhteita voidaan myös kartoittaa. Emootiot voidaan jakaa ensisijaisiin tai toissijaisiin emootioihin. Kirjallisuudentutkija Suzanne Keen jaottelun mukaan ensisijaisia ovat suuttumus, suru, pelko, yllättyneisyys, inho, tyytyväisyys ja onnellisuus. Toissijaiset jakaantuvat edelleen moraalisiin ja sosiaalisiin emootioihin, joista moraalisia ovat empatia ja myötätunto ja sosiaalisia noloaminen, kateus, syyllisyys, viha ja miellyttävä tarve kuulua johonkin. (Helle & Hollsten 2016, 16.) Filosofin Martha Nussbaumin mukaan emootiot ovat välttämätön osa järjenkäyttöä. Hänelle emootiot edustavat arvostelukyvyn yhtä muotoa. Nussbaumin teorian mukaan emootiot ovat intentionaalisia, sillä ne kohdistuvat johonkin ihmisen ulkopuoliseen, merkittävään asiaan

tai ihmiseen. Kulttuurintutkija Sara Ahmedin mukaan emootiot ovatkin ensisijaisesti sosiaalisia tunteita. Hän on ylipäättään problematisoinut jaon sisäiseen ja ulkoiseen kuin myös jaon subjekteihin ja objekteihin. Ahmedin mukaan emootiot toimivat synnyttäen rajoja, jotka tekevät tietoiseksi sisäisestä ja ulkoisesta. (Helle & Hollsten 2016, 17–18; Ahmed 2018, 21.)

Tutkielmassani käsittelen häpeää ensisijaisesti affektina, sillä nähdäkseni häpeä ilmenee käsittelemässäni teoksessa pääasiassa tiedostamattomana tunteena. Lisäksi aion hyödyntää kulttuurin- ja sukupuolentutkija Elspeth Probynin sekä filosofi Elisa Aaltolan tutkimuksia häpeästä sekä ylipäättään tunteista ja affekteista. Aaltola on käsitellyt häpeää moraalifilosofisesta näkökulmasta sivuten ohessa myös häpeän ja syyllisyyden kytköksiä. Sara Ahmedin tapaan Probyn on puolestaan kohdistanut tutkimuksensa häpeän sosiaaliseen luonteeseen. Lisäksi hän on tutkinut häpeän yhteyttä ruumiillisuuteen tulkiten Tomkinsin affektiteoriaa. Probynin (2005, 16) mukaan häpeässä yksityinen ja yleinen yhdistyvät, minkä vuoksi häpeä haastaa meidät pohtimaan, millainen suhde yleisen ja erityisen tai yksityisen ja julkisen välillä vallitsee. Probyn puhuu häpeästä myös *viskeraalisena* eli varsin ruumiillisena, syvälle juurtuneena ja vaistonvaraisena tunteena (ks. Probyn 2005, 47).

Häpeän kokemus on luonteeltaan monitahoinen. Se voidaan määritellä muun muassa sosiaaliseksi, kontekstuaaliseksi, ruumiilliseksi, uskonnolliseksi, seksuaaliseksi tai yksityiseksi emootioksi, tuntemukseksi tai affektiksi. Yleisesti ottaen häpeän määrittelemisen joko emootioksi tai affektiksi jakaa tutkijoita. Probynin karkean jaottelun mukaan humanistisessa ja yhteiskunnallisessa tutkimuksessa häpeästä puhutaan useammin emootiona, kun taas luonnontieteissä useammin affektina. Emootiona häpeä ilmenee kulttuurillisena ja sosiaalisena, affektina puolestaan biologisena ja fysiologisena reaktiona. (Probyn 2005, 11.) Affektin käsite on kuitenkin nykytutkimuksessa kasvattanut suosiotaan myös humanistisilla ja yhteiskunnallisilla aloilla. Teen itse tutkielmassani eron emootion ja affektin välille tukeutuen Deleuzen affektimääritelmään. Tutkielmani kannalta on olennaista korostaa, että häpeä ilmenee käsittelemässäni teoksessa useimmiten tiedostamattomana tunteena. Käytän käsitteitä *affekti* ja *emootio*, silloin kun koen eronteon kontekstin kannalta tarpeelliseksi. Silloin kun jaottelulla ei ole suurta merkitystä ajatuksen sisäistämisen kannalta, käytän yleisilmausta *tunne*, johon ei sisälly tulkintaa siitä, ilmeneekö tunne affektina vai emootiona. Tutkielmani edetessä pohdiskelen myös mahdollisuutta, josko häpeä voisi toimia yhdessä sekä emootiona että affektina, jolloin sen tiedostettu ja tiedostamaton luonne eläisivät vuorovaikutuksessa toistensa yhteydessä tai toisistaan riippumatta.

Häpeä koetaan usein negatiivisena tunteena, mutta nykytutkimuksessa on pyritty yhä enemmän kiinnittämään huomiota myös sen produktiivisuuteen, minkä vuoksi häpeä nähdään entistä useammin positiivisena, asioita edistävänä voimavarana (ks. esim. Probyn 2005, xii). Itse en pyri yleisesti arvottamaan häpeän ilmenemismuotoja tutkielmassani, vaan käsittelen niitä tapauskohtaisesti ja tulkitSEN, miten niihin teoksessa suhtaudutaan.

Niin yksityiseltä ja intiimiltä tunteelta kuin häpeä voikin vaikuttaa, syntyy häpeä vuorovaikutuksessa muun ympäröivän maailman kanssa. Häpeä yhdistetään usein syyllisyyteen. Ero näiden kahden tunteen välillä määritellään kuitenkin siten, että syyllisyys liittyy johonkin yksittäiseen, tiettyyn tekoon, kun taas häpeä koskee ihmistä itseään (ks. esim. Ikonen & Rechart 2012, 186). Häpeäkokemus on näin ollen kokonaisvaltaisempi tila, ja siksi olen nostanut häpeän tutkielmani ensisijaiseksi aiheeksi. Sen ohella käsittelen siihen liittyvinä osa-alueina syyllisyyttä ja moraalia. Häpeä kuuluu moraalipsykologian piiriin, ja sitä kutsutaan niin sanotuksi moraalinvartijatunteeksi. Elisa Aaltola (2019, 8–11) puhuu rakkaudesta ja häpeästä kahtena ihmisen moraalia ohjailevana ja edistävänä tunteena. Häpeän, niin kuin syyllisyydenkin, funktio on oleellinen ihmisluonnolle jo pelkän selviytymisen kannalta. Kuten Malinen (2003, 89) toteaa, häpeässä on inhimillisyyden perusta. Syyllisyyden ja häpeän tarkoitus on pitää ihminen kaidalla polulla ja saada hänet pyrkimään kohti vastuullista ja oikeaoppista elämää.

Häpeän tutkiminen kirjallisuudessa on aiheellista jo pelkästään sen monitahoisten ilmenemismuotojen erittelyn kannalta, mutta lopulta myös päästäksemme selville häpeän taustalla olevista monimutkaisista syy- ja seuraussuhteista. Olennaisia kysymyksenasetteluita ovat, mistä häpeä muodostuu ja miten se saa alkunsa. Ja kun kysymykset esitetään suhteessa käsittelemäni romaanin kontekstiin: miten ja millaisessa maailmassa teoksessa ilmenevä häpeä saa alkunsa? Etsin teoksesta vastauksia näihin kysymyksiin, mutta samalla pyrin myös selvittämään, millaisiin muunlaisiin keskusteluihin teoksessa ilmenevä häpeä osallistuu.

2. AISTIHAVAINTOJEN KIELTÄMINEN: SOKEUS JA KUUROUS

Romaanissa *Nocturno de Chile*¹¹ esiintyy monia sellaisia hetkiä ja lyhyitä kohtauksia, joissa lukijan huomio kohdistetaan henkilöhahmojen erilaisiin katseisiin, katsomisen tapaan tai ylipäättään silmiin ja niiden kuvailuun. Katsetta ja katsomista korostetaan myös epäsuorasti ja vertauskuvallisesti erilaisissa sisäkertomuksissa ja anekdooteissa, jotka ujuttautuvat kerronnan lomaan. Lisäksi teoksessa on useita kohtauksia, joissa kuuleminen ja äänet näyttelevät erityistä osaa. Monesti kuulemiseen liittyy äänihavainnon vääristyminen, mikä voi olla joko kuulijan tiedostamaa tai tiedostamatonta. Erittelen tässä luvussa tekemiäni havaintoja silmiin ja katseeseen sekä kuulemiseen ja ääniin liittyvistä kohtauksista. Käsittelen sekä katseen problematiikkaa että väärinkuulemista häpeän ilmenemismuotoina.

2.1. Katseen merkitys ja katseen problematiikka

Kysymys katseesta on jo itsessään monimutkainen, sillä katseeseen liittyy aina tietynlaista vuorovaikutusta subjektin ja objektin välillä, kun katsojan ja katsottavan välinen suhde on tiedostettu. Toisen ihmisen katse on ikään kuin peili, joka kertoo myös katsotusta itsestään. Katsojan tavassa katsoa, katsottava voi nähdä myös itsensä.

Miten katsominen sitten liittyy häpeään? Sara Ahmedin (2018, 21, 137–138) tunnetteoriaan tukeutuen voisi todeta, että samoin kuin tunteet myös ulkopuolisen katse tekee ihmisen tietoiseksi omista ruumiin pinnoista ja rajoista siis omasta itsestä sekä suhteesta itseän. Häpeä ilmenee ensisijaisesti toisen ihmisen katseen alaisena. Yhteys häpeän ja katseen välillä juontuu myös *Raamatun* luomiskertomuksesta. Jumala rankaisee ihmistä, kun tämä syö hyvän ja pahan tiedon puusta hedelmän, niin että ihminen tulee tietoiseksi omasta alastomuudestaan. Ihminen alkaa nähdä itsensä alastomana ja häpeää omaa alastomuuttaan. Kuten Elisa Aaltolakin (2019, 16) on todennut, häpeän kokemus liitetään pahimmillaan juuri alastomuuteen ja paljaana olemiseen, kun ihmisen oma alastomuus paljastuu hänelle itselleen.

¹¹ Tästä eteenpäin viitataan teoksen alkukieliseen versioon lyhenteellä *NdC*.

Kuten Jacques Derrida (2019, 32–36) toteaa teoksessaan *Eläin joka siis olen*¹², Raamatun luomiskertomuksessa ihminen myös korotetaan muiden lajien yläpuolelle, sillä hän saa Jumalalta mahdollisuuden nimetä muut eläimet.

Ensinnäkin eläinten nimeäminen tapahtuu *sekä* ennen *ishan*, miehestä otetun naisen, luomista *että* niin ollen myös ennen kuin mies ja nainen ymmärtävät olevansa alasti; aluksihan he ovat alasti vailla häpeän häivääkään [...]. Vasta kun muuan käärme [...] on tehnyt tehtävänsä, he huomaavat olevansa alasti eivätkä enää ole vailla häpeää. (Derrida 2019, 34, kursivointi alkuperäistekstissä.)

Ihmisen ”muuttuessa” alastomaksi, hän eroaa muusta luonnosta. Luonnossa ei näin Derridan mukaan ole alastomuutta. Alastomuudessaan ihminen on erillään muista eläimistä ja hänelle jää häveliäisyyden vastuu eli velvoite verhota itsensä toisin kuin muilla eläimillä, jotka voivat elää paljaina ilman vaatetusta. Häpeästä rakentuu näin raamatullisesti nähden inhimillinen kokemus.

Sanastollisesti häpeä liittyy suomen kielessä juuri ihmisen ruumiillisuuteen ja lihallisuuteen. Sukupuolielimistä käytetty sana *häpy* viittaa *häpeään*. Molemmat sanat ovat vanhoja kantagermaanisista tai kantaskandinaavisista lainasanoja. Suomen kielessä sanoja on eri murteissa käytetty myös synonyymisesti tai ristiin. Tämä käy ilmi esimerkiksi sanamuodosta *hävytön*, joka on nykykielessä menettänyt konkreettisen merkityksensä, ja sillä viitataan nykyisin sukupuolielinten sijaan häpeämättömyyteen. Ilmiön on selitetty johtuvan siitä, että molemmat sanat liittyvät häpeän kontekstiin.¹³

Espanjan kielen häpeää merkitsevä sana *la vergüenza* puolestaan juontuu latinasta¹⁴, kuten suuri osa espanjan kielen sanoista. Latinan kielen *verēcundia* tarkoittaa häpeän lisäksi myös ujoutta, vaatimattomuutta ja häveliäisyyttä. Sanalla ei olekaan yhtä selviä ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen liittyviä juonteita kuin suomen kielen sanalla. Sen sijaan sanan *verecundia* vartalo juontuu verbistä *vereri*, johon on lisätty suffiksi *-cundus*, minkä perusteella sana tarkoittaa: ”se, jolla on taipumusta kunnioittavaan pelkoon”. Samasta verbistä on johdettu myös espanjan kielen arvostusta ja kunnioittamattomuutta tarkoittavat sanat *reverencia* ja *irreverente*. Sanan etymologian mukaan häpeä tarkoittaisi myös kunnioittavaa

¹² Kyseessä on suomennos Derridan esseestä ”L’animal que donc je suis” (2002), joka perustuu luento-
vuodelta 1997.

¹³ Ks. esim. Mikkonen 28.1.2016, Ylen www-sivut; Suomen murteiden sanakirja 2011–2020, online-sanakirja.

¹⁴ Tarkemmin sanottuna vulgaarilatinasta eli kansankielestä.

pelkoa, jolloin se saa lisäksi kristillisiä vivahteita. Häpeä voi tällöin kohota kunnioittavasta pelosta Jumalaa kohtaan tai jotain muuta korkeaa auktoriteettia kohtaan.

Katseen merkitys häpeän ja syyllisyyden kannalta on siis siinä, että katse on eräänlainen peili, joka antaa sitä vastaan katsojalle vastauksia hänestä itsestään. Aaltola siteeraa teoksessaan Bernard Williamsia, jonka mukaan häpeä syntyy juuri silloin, kun ihminen on muiden tarkkailevan katseen alla, siis sosiaalisessa tilanteessa (Aaltola 2019, 31).¹⁵ Häpeä syntyy siitä oletuksesta, että toisen tarkkaileva katse on samalla arvottava katse. Tällöin häpeä koskee ihmisen minuutta ja identiteettiä, huolta siitä, miten muut ihmiset näkevät minut ja näkevätkö muut minut samalla tavoin kuin minä itse koen itsestäni.

Toisaalta katsomiseen liittyy myös todistamisen vaikutus, näkemisen taakka. Esimerkiksi Gersende Camenenin (2014, 186) mukaan romaanissa ilmenevä sokeus on traumalle tyypillinen somaattinen oire. Diktatuurin aika on ollut niin yksilöllisesti kuin kansallisesti traumatisoivaa aikaa. Trauma ja todistamisen taakka linkittyvät myös häpeäkokemukseen. Romaanin maailmassa kykenemättömyys reagoida traumaattisiin tekoihin tuottaa häpeää. Kyse on valinnasta unohtamisen ja muistamisen välillä. Kuten Camenen toteaa, myös kaunokirjallisuudella on tehtävä todistaa eli jatkaa muistamista ja näin osallistua traumaattisten kokemusten käsittelyyn sekä turvallisemman nykyisyyden luomiseen. Palaan todistamisen teemaan myöhemmin ja perustelen neljännen luvun ensimmäisessä alaluvussa tarkemmin sitä, miten isä Urrutian kertomus voidaan nähdä myös todistuksena.

2.2. Erilaiset katsomisen tavat

Kun henkilöihahmoja kuvaillaan romaanissa, mainitaan erilaisia katsomisen tapoja. Katsomisen tavan mainitseminen liittyy sekä henkilöihahmon luonteen ja ulkonäön kuvaukseen että eri tilanteeseen liittyviin muutoksiin katsomisen tavoissa, jolloin ne ilmentävät luonteen sijaan jotain lyhytkestoisempaa piirrettä henkilössä, kuten tämän kokemaa tunnetilaa.

Isä Urrutian suuresti ihailema Farewell on hänen silmissään haukankatseinen. Urrutia kuvaa Farewellia useamman kerran verraten häntä petolintuun. Ensimmäisen kerran isä Urrutia

¹⁵ Toisaalta välitön, sosiaalinen kontakti ei ole välttämätön edellytys häpeän kokemiselle. Myös esimerkiksi muistot voivat laukaista häpeäreaktion, mutta tähänkin toki liittyy olennaisesti vuorovaikutuksellinen ulottuvuus (Aaltola 2019, 35).

kuvailee häntä näin aivan kertomuksen aluksi, kun Urrutia ottaa vastaa Farewellin kutsun maatilalleen:

Acto seguido procedió a invitarme para el siguiente fin de semana a su fundo [...], y después de invitarme Farewell se quedó callado aunque sus ojos azules permanecieron fijos en los míos, y yo también me quedé callado y no pude sostener la mirada escrutadora de Farewell, bajé los ojos humildemente, como un pajarillo herido [...], y luego levanté la mirada y mis ojos de seminarista se encontraron con los ojos de halcón de Farewell y asentí varias veces, dije que iría, que era un honor pasar un fin de semana en el fundo del mayor crítico literario de Chile. (NdC, 15.)¹⁶

Kohtauksessa isä Urrutia jää epäröimään ja kuvittelemaan, millaista tilalla olisi, minkä hänen hiljenemisensä osoittaa. Vasta Farewellin lävistävä ja painostava katse saa hänet vastaamaan suostuvasti ja yltymään kiitollisiin sanoihin. Kohtauksesta voi huomata, että Farewellin katseessa on voimaa ja arvovaltaa, jotka antavat lisäpontta hänen sanoilleen. Omia silmiään isä Urrutia puolestaan kuvailee seminaarilaisen silmiksi, jotka hän nöyrästi painaa maahan Farewellin läpituken katseen edessä. Katseen painaminen maahan on yksi ruumiillisista reaktioista osoittaa häpeää (Aaltola 2019, 89). Kohtauksen valta-asetelma on silminnähtävä, mikä tekee siitä lukijallekin kiusallisen. Lukija pääsee lähemmäksi henkilöhahmoa, kun tämä tuntee häpeää. Painostava valta-asetelma ja Urrutian alistuminen Farewellin katseen edessä tuovat kohtaukseen suorastaan nöyryytyksen kaltaisia elementtejä.

Kohtauksessa korostuu myös häpeän ambivalenttinen suhde katseeseen. Toisaalta katseen edessä pyritään piiloutumaan, toisaalta katsetta kaivataan. Edellä siteeratussa kohtauksessa valta-asetelma on hierarkkinen, ja se perustuu Urrutian kunnioitukseen ja pelkoon Farewellia kohtaan. Nimittäin juuri ennen edellä lainattua kohtausta isä Urrutia on esittänyt arasti Farewellille, että hän haluaisi itsekin kirjallisuuskriitikoksi. Kuten sukupuolentutkija Ulla Kosonen (1997, 31) on kirjoittanut, häpeän niin sanottuun vastavuoroisuusperiaatteeseen kuuluu myös ihmisen tarve tulla nähdyksi. Kunnian- tai arvontunnon haenta ja siinä pyrkimyksessä epäonnistuminen ovat myös syitä häpeän ja silminnähtävän nöyryistymisen taustalla.

¹⁶ ”Sitten hän kutsui minut tulevaksi viikonlopuksi maatilalleen [...], ja kutsunsa jälkeen Farewell vaiken, vaikka katsoikin sinisillä silmillään kiinteästi omiini, ja minäkin pysyin hiljaa, enkä kestänyt Farewellin tutkivaa katsetta vaan laskin omani nöyränä kuin haavoittunut pikkulintu [...], ja sitten vilkaisin ylöspäin ja seminaarilaisen silmäni tavoittivat Farewellin haukankatseen, nyökkäsin hänelle useamman kerran todeten, että tulisin kyllä, että olisi kunnia viettää viikonloppu Chilen suurimman kirjallisuuskriitikon tilalla.” (Romaanisitaattien suomennokset ovat tästä eteenpäin kirjoittajan laatimia, ellei toisin mainita.)

Urrutian tapa kuvailla Farewellia myöhemmin on esittää tämä ylväänä ja suurena hahmona. Farewellin tilalla kesken juhlien illan isäntä näyttäytyy Urrutian silmissä antiikin suuren runonlaulajan kaltaisena: ”Sentí unos pasos a mis espaldas. Me volví. La figura homérica de Farewell me observaba con las manos en jarra. Me preguntó si me sentía mal.” (NdC, 25.)¹⁷ Homeroksen tapaan Urrutia kertojana käyttää itse homeerisia epiteettejä etenkin Farewellin hahmosta, jota hän nimittää *hauskankatseiseksi* sekä *homeeriseksi*. Asetelman voi nähdä myös päinvastoin. Urrutia itse on myös Homeroksen kaltainen viljellessään epiteettejä. Tarun mukaan antiikin rapsodi oli sokea, ja sanotaan, että hän sokeutensa ansiosta käsitti maailman verbaalisesti ja oli siksi niin lahjakas. Myös isä Urrutia pyrkii runoilijan ja kirjallisuuskriitikon haaveissaan verbaalisesti lahjakkaaksi, mutta mielestäni hänen verbaalisuutensa on siitä huolimatta sokeaa. Kuten Franklin Rodriguez (2009, 6–8) on tulkinut, Urrutia toimii myöhemmin vastoin kriitikon tehtävänsä peitellessään totuutta. Tähän aiheeseen palaan vielä tarkemmin seuraavassa pääluvussa.

2.3. Silmien ja katseen merkitys sisäkertomuksissa

Katsomisen ja muistamisen kysymykset yhdistyvät kertomuksen toisessa sisäkertomuksessa, joka liittyy isä Urrutian vierailuun chileläisen kirjailijan ja diplomaatin Salvador Reyesin luona. Reyes puolestaan kertoo vuosistaan toisen maailmansodan aikaisessa Pariisissa, missä hän tutustui saksalaiskirjailija Ernst Jüngeriin ja anorektiseen guatemalalaistaiteilijaan, joka jää kertomuksessa nimettömäksi.¹⁸ Reyes vierailee lukuisia kertoja guatemalalaisen ullakkoasunnossa, missä tämä vierasiinsa reagoimatta istuu aloillaan ikkunan ääressä ja tuijottaa Pariisin kaupunkikuvaa tunnista toiseen:

Y cuando los ojos de nuestro escritor descubrieron la línea transparente, el punto de fuga hacia el que convergía o del que divergía la mirada del guatemalteco, bueno, bueno, entonces por su alma pasó la sombra de un escalofrío, el deseo inmediato de cerrar los ojos, de dejar de mirar a aquel ser que miraba el crepúsculo tremolante de París, el impulso de huir o de abrazarlo, el deseo (que encubría una ambición razonada) de preguntarle qué era lo que veía y acto seguido apropiárselo y al mismo tiempo el

¹⁷ ”Aavistin jonkun kävelevän takanani. Käännyin. Farewellin homeerinen hahmo tarkkaili minua kädet lanteillaan. Hän kyseli, voinko huonosti.”

¹⁸ Salvador Reyes (1899–1970), kuten Ernst Jünger (1895–1998), oli hänkin todellinen henkilö, chileläinen kirjailija ja diplomaatti, joka muutti Chilestä Pariisiin vuonna 1939.

miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar. (NdC, 43.)¹⁹

Se, mitä guatemalalainen ikkunasta katsoessaan näkee, on tietenkin sodan runtelema kaupunki. Kun Reyes katselee ikkunasta ulos katselevaa taiteilijaa, hänet valtaa pakonomainen tarve sulkea silmänsä kuin hän ei kestäisi sitä, miten toinen katseellaan todistaa sodan aiheuttamia tuhoja ja rappiota. Kuten lainauksessa todetaan, kyseessä on impulssi, joka peittää alleen järjen äänen. Guatemalalaiseen taidemaalariin verrattuna Reyes vaikuttaa sokealta näyn edessä. Hän ei tiedä, mitä maalari näkee, vaikka seuraakin tarkasti ja näkee, mihin tämä katseensa osoittaa. Häntä toisaalta kiinnostaisi tietää, mitä maalari näkee ja *apropiárselo* eli omaksua tai jopa omia sitten tuo näkymä itselleen. Pelko kuitenkin estää Reyesia esittämästä kysymystään. Hän pelkää kuulevansa tai näkevänsä jotain, mihin hän ei ole valmis. Hän siis päättää sokeutensa lisäksi tietoisesti peittää myös korvansa, olla kysymättä ja kuulematta vastausta.

Myöhemmin Reyes osuu ullakolle samaan aikaan, kun vieraana on myös Jünger, jonka hän on aiemmin tavannut juhlissa. Tapaamisessa huomiota herättää se, miten vieraat polttavat savuketta, juovat konjakkia ja jutustelevat keskenään kirjallisuudesta ja taiteilijan maalauksesta samalla, kun taiteilija itse kyhjäyttää apaattisena ikkunan ääressä ja pysyy pääosin vaiti. Kirjailijat keskusteleivat keskenään guatemalalaisen maalaamasta öljyvärimaalauksesta *Maisema Méxicosta tunti ennen auringonnousua*, joka kuvaa Mexico Cityn kaupunkia jonkinlaisen tuhon jäljiltä. Guatemalalainen kertoo vierailleen kaupungissa vain pikaisesti ja maallanneensa tuon taulun vasta vuosia myöhemmin Pariisissa, mistä intoutuneena Jünger ja Reyes ryhtyvät pohtimaan muistin sokeita aukkoja, *los pozos ciegos de la memoria*:

[...] [E]l guatemalteco respondió que había estado en Ciudad de México una semana escasa y que sus recuerdos sobre esa ciudad eran indefinidos y casi sin contornos y que, además, el cuadro [...] lo había pintado [...] casi sin pensar en México aunque sintiendo algo que el guatemalteco, a falta de otra palabra mejor, llamaba sentimiento mexicano. Lo que le dio pie a Jünger para hablar sobre los pozos ciegos de la memoria, aludiendo acaso a una visión captada por el guatemalteco durante su breve estancia en Ciudad de México y que no había aflorado hasta muchos años después, aunque don Salvador, que a todo lo que decía el héroe germánico asentía, pensó para sus adentros

¹⁹ ”Ja kun kirjailijamme silmät havaitsivat näkymättömän linjan ja pakopisteen, jossa tuo linja yhtyi guatemalalaisen katseeseen tai eriytyi siitä, no niin, silloin hänen sielunsa lävisti vilunväristys, välitön halu sulkea silmät, olla näkemättä tuota olentoa, joka katseli Pariisin yllä liehuvaa iltaa, impulssi joko paeta tai syleillä tuota miestä, halu (joka kätki alleen järjen äänen) kysyä mieheltä, mitä tämä oikein näki ja omaksua sitten tuo näky; ja samalla tuon kaiken lävisti pelko siitä, että hän kuulisi jotakin, mitä ei pystyisi kuulemaan, kuulisi ne välttämättömät sanat, joita emme pysty kuulemaan ja joita mitä todennäköisimmin on mahdotonta lausua ääneen.”

que tal vez no se trataba de pozos ciegos repentinamente abiertos o en todo caso no precisamente de esos pozos ciegos, y fue no más pensar eso para que su cabeza empezara a zumbarle, como si de ella escaparan cientos de colicolis [...]. (NdC, 46–47.)²⁰

Guatemalalainen kuvailee muistojaan Meksikon pääkaupungista epämääräisiksi ja jopa ääriiviivottomiksi. Sen sijaan hän korostaa aistimusta, erityistä meksikolaista tuntemusta, jota hän koki maalatessaan hailakoita luurankoja Mexico Cityn maisemakuvaan vuosia myöhemmin Pariisissa. Kuinka paljon taulu lopulta esittää Méxicoa, kuinka paljon siinä on ikkunasta näkyvää Pariisia, lienee olennainen kysymys. Reyes ilmeisesti näkee asian niin, että maalari on ennemminkin kuvannut taulussaan Pariisia, ja pelkkä ajatus saa paarmat surisemaan hänen päässään. Jünger puolestaan ryhtyy puhumaan muistin sokeista aukoista viitaten taiteilijan maalaukseen päätyneisiin, mahdollisesti tämän tiedostamattomiin muistoihin. Sokea aukko on siitä sopiva käsite kuvaamaan Jüngerin oletuksia, että espanjassa *el pozo ciego* tarkoittaa myös saostus- eli likakaivoa. On merkille pantavaa, että käsitteellä viitataan jälleen sokeuteen – tällä kertaa muistin yhteydessä. Muistin sokeat aukot viittaavat paikoittaiseen unohdukseen ja mahdollisesti juuri ”likaisten” muistojen tahalliseen torjumiseen ja unohtamiseen. Gersende Camenen (2014, 441) on käyttänyt Marianne Hirschin käsitettä jälkimuisti (*postmemory*) tulkitessaan kertomusta. Jälkimuistilla Hirsch tarkoittaa uudelleen rakennettua mutta aukkoista muistia. Sillä viitataan muistitietoon, joka on periytynyt traumaattisen kokemuksen kokeneilta henkilöitä nuoremmille sukupolville, jotka ovat itse liian nuoria muistamaan menneisyyttä. (Michałowska 2009, 185; Hirsch 2008, 105–106.) Muistiaukot eivät kuitenkaan ole vain myöhempien sukupolvien vaiva, vaan aukkoisuus on osa muistitietoon perustuvaa kertomusta luonnostaan. Niin Chilen diktatuuriin kuin toisen maailmansodankin aikaan liittyvä salailu, peittely ja sensuuri olivat omiaan luomaan historialliseen muistiin sokeita aukkoja, jotka aiheutuivat mahdollisesti myös traumaattisen häpeän aikaansaamasta hiljaisesta torjunnasta. Tämä edellyttää nimittämään niin diktatuurinjälkeistä kuin sodanjälkeistä aikaa jälkimuistin eli aukkoisten muistikuvien aikakaudeksi. Niinpä guatemalalaisen maalauksessa esiintyvät

²⁰ ”[...] [G]uatemalalainen vastasi, että oli viettänyt Mexico Cityssä yhden ainoan viikon ja että hänen muistonsa kaupungista olivat epämääräisiä ja lähes vailla ääriviivoja ja että kaiken lisäksi [...] taulu oli maalattu Pariisissa monta vuotta jälkikäteen ja melkein ajattelematta Meksikoa, vaikkakin hän oli maalatessaan tuntenut jotakin, mitä guatemalalainen kutsui paremman ilmaisan puutteessa meksikolaiseksi tuntemukseksi. Niinpä sitten Jünger innostui puhumaan muistin sokeista aukoista, joilla hän viittasi kenties johonkin guatemalalaisen lyhyen oleskelun aikana Mexico Cityssä vangitsemaan näkyyn, joka oli päässyt valloilleen vasta monien vuosien päästä, vaikka Salvador-herra, joka yhtyi kaikkeen, mitä germaanisankari sanoikaan, mietti itsekseen, että ehkei kyse ollutkaan yhtäkkisesti avautuneista sokeista aukoista tai sokeista aukoista ylipäättään, mutta hänen ei tarvinnut ajatella asiaa enempää, kun hänen päässään jo alkoi surista kuin sieltä olisi pakenemassa satoja paarmoja [...]”

luurangot voivat toki viitata Meksikon vallankumouksen aikaan, mutta on oletettavaa, että ne viittaavat myös Pariisiin tuona hetkenä. Taiteilija on maalannut teoksen todistamastaan rappiosta muistoksi jälkipolville. Toisin kuin muut hahmot, hän kieltäytyy kääntämästä katsettaan, vaikka näky aiheuttaakin hänessä suurta melankoliaa.²¹

Reyesin ja Jüngerin välisessä vuorovaikutuksessa on paljon piirteitä, jotka muistuttavat Urrutian ja Farewellin välistä suhdetta. Aivan kuten Urrutia katsoo ylöspäin kohti Farewellia, myös Reyes nyökyttelee, hyväksyy ja on kaikessa samaa mieltä Jüngerin kanssa, vaikka mielessään ajattelisikin toisin. Kun Reyes on jo päättänyt kertomuksensa, Farewell varoittaa isä Urrutiaa, että tämä on taitanut saada liikaa vaikutteita Reyesin kertomuksesta. Reyesin kertomus jää pyörimään Urrutian mieleen kenties juuri sen samastuttavuuden vuoksi, mutta Urrutia ei vaikuta tietoisesti ymmärtävän, miksi hän kokee kertomuksen niin merkittävänä.

Toisin kuin Pierre Lopez, näen Urrutian tiedostamattaan identifioituvan enemmän Reyesin hahmoon, joka kieltäytyessään näkemästä ja kyselemästä näyttäytyy Urrutian tapaan pelkurimaisena hahmona. Ylistetty Farewell puolestaan sopii paremmin herooinen Jüngerin rooliin. Toisaalta olen samaa mieltä siitä, mitä Lopez sanoo Jüngeristä, että tämä ei näe saksalaisten sortamaa Pariisia, aivan kuten Urrutiakin tekeytyy sokeaksi Pinochetin painostaman Chilen edessä. (Lopez 2006, 78.) Tässä tilanteessa kehyskertomuksen ja sisäkertomuksen välille syntyvä analogia osoittaa menneisyyden virheiden toistuvuuden – virheet sallitaan tekeytymällä tiedottomaksi niiden olemassaolosta, mistä George Santayana (1905, 284) on kuuluisassa sitaatissaan varoittanut: “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.” Romaani ei kerro pelkästään Chilen diktatuurista ja sen aikaisista terroriteoista, vaan se kiinnittyy laajemmin koko ihmiskuntaa koskettaviin tapahtumiin ja teemoihin. Teos kääntää katseen kohti historiaa ikään kuin pakottaen myös lukijansa katsomaan ja tunnustamaan Chilen historian *sokeat aukot* ja rakentamaan uudelleen muistot historian tapahtumista. Tällä tavalla romaani määrittyy Linda Hutcheonin (ks. 1988, 105–112) termin historiografiseksi metafiktioksi, jonka keskeisiin piirteisiin kuuluu kyseenalaistaa historiallinen tieto ylipäätään. Romaani osallistuu näin osaltaan sokeiden aukkojen paikkaamiseen ja unohdetun muistin uudelleenkirjoittamiseen.

²¹ Tosielämän Salvador Reyes päätyi diplomaattiuransa sijaan kirjoittamaan romaaninsa lähinnä satama- ja meriaiheista, joista hänet imagististen runojensa lisäksi tunnetaan parhaiten. Ernst Jünger puolestaan tunnetaan sodan ihannoijana.

Franklin Rodriguez (2009, 9) puolestaan on tulkinnut Urrutian tiedostavan eettiset ongelmat Reyesin kertomuksessa, vaikkei näekään niiden yhteyttä kyseenalaisiin seikkoihin omassa menneisyydessään. Se motiivi, joka isä Urrutialla on juuri tämän muiston valitsemiseen kaikesta kokemastaan, näkyy liittyvän juuri siihen, miten Reyesin kertomus linkittyy hänen omaan elämäänsä. Kertomuksen kertomiseen häntä ohjaa mitä ilmeisemmin jokin tiedostamaton voima, kuten häpeä. Urrutia kertoo sisäkertomuksessa samastuttavasta kokemuksesta, joka on painunut hänen mieleensä, mutta hän tulee valinneeksi sen aivan kuin ei tiedostaisi ja näkisi sen yhteyttä omaan elämäänsä. Muun muassa tästä syystä Urrutia vaikuttaa lukijan silmissä jopa tekopyhältä. Sellaisena Urrutia muistuttaa Jeesuksen opetuslapsilleen *Raamatussa* lausumasta vertauskuvasta: ”Kuinka näet roskan veljesi silmässä, mutta et huomaa, että omassa silmässäsi on hirsi?” (Luuk. 6:41.) Aivan kuin Urrutia olisi vähitellen sisäistänyt sen sokeuden, jota hän aiemmin on vain teeskennellyt. Sokeus tulee häneltä luonnostaan silloinkin, kun hänen tulisi katsoa silmiin omia virheitään. Kertojana Urrutiasta rakentuu lukijan silmissä kuva epäilyttävänä ja vastenmielisenä hahmona. Näen sen olevan tarkoituksellista romaanin sisäistekijän kannalta, että Urrutian kertojahahmon epäluotettavuus näin osoitetusti kasvaa lukijan silmissä.

Romaanin kolmannessa sisäkertomuksessa, jota seuraavaksi analysoin, siirrytään Itävalta-Unkariin. Salvador Reyesin luona vierailun jälkeen Urrutia kertoo Farewellin kertoneen hänelle tarinan Heldenbergistä eli Sankareidenmäestä. Myös tässä sisäkertomuksessa muistamisen tematiikka kohtaa katseen tematiikan. Farewellin kertomuksessa Itävalta-Unkarin valtakunnansuutari ehdottaa keisarille muistomerkin rakentamista maan menneille, nykyisille ja tuleville sankareille. Muistomerkin on tarkoitus toimia sekä hautausmaana että museona, sillä jokaisen sankarihaudan päälle veistetään sankaria esittävä patsas. Kuunnellessaan suutarin ideoita keisari herkistyy ja kehuu hanketta, muttei lupaa mitään: ”[...] [E]l Emperador, tras haber llorado y dicho bravo, excelente, no dijo nada más, y los ministros también optaron por el silencio, y los consejeros y los generales y los coroneles más entusiastas [...]” (NdC, 60.)²² Keisarin sekä hänen neuvonantajinsa ja upseereidensa päätös korostaa jälleen vaikenemisen tematiikkaa, johon palaan seuraavassa luvussa. Päättäjien vaikenemisen myötä koko hanke aloitteentekijöineen unohtuu vähitellen, huolimatta suutarin henkilökohtaisista ponnisteluista: ”[...] [M]as luego cayó en el olvido como suele suceder con todo. Un día ya no se habló de él.

²² ”Itkettyään ja sanottuaan mahtavaa, upeaa, ei keisari sanonutkaan enää mitään muuta, ja ministeritkin päättivät vaieta, kuin myös neuvonantajat ja kenraalit sekä kaikkein innokkaimmat everstit.”

Otro día la gente olvidó su rostro.” (NdC, 60.)²³ Suutari muuttuu itsekin miltei olemattomaksi, kun ihmiset alkavat vähitellen unohtaa hänetkin. Tämä kytketään etenkin puhumiseen ja näkemiseen. Ensin hänestä lakataan puhumasta, minkä jälkeen hänen ulkonäkönsä haipuu ihmisten muistista. Farewellin kertomus päättyy lopulta siihen, kun neuvostoliittolaiset sotilaat saapuvat kylään ja löytävät omituisen Sankareidenmäen, jossa ei kylläkään ole yhdenkään sankarin patsasta tai hautaa, ainoastaan suutarin oma hautakammio, jossa hän istuu silmäkuopat tyhjinä ja suu avoinna.

[...] [S]e pusieron a caminar por las sendas de la Colina de los Héroes. Y no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta [...]. En el interior de la cripta, sentado sobre un sitio de piedra, hallaron cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo [...]. (NdC, 61–62.)²⁴

Sankareidenmäen lisäksi suutari itsekin on vajonnut tyystin unholaan. Muistomerkin sijaan Sankareidenmäestä muotoutuu kertomuksen edetessä unohduksen symboli. Sotilaiden silmissä Sankareidenmäki näyttää vain lohduttomalta ja hylätyltä paikalta sen arvokkuuden ja kunniakkuuden sijaan, mitä suutari oli mäen odottanut vierailijoilleen osoittavan. Suutari löytyy lopulta sinetöidystä hautakammioista kuin hänen kohtalonsa unohdukseen olisi sekin haluttu sinetöidä.

Sankareidenmäen unohduksessa silmiin pistävää on se, että mäki sijaitsee hyvin korkealla laakson yläpuolella eli hyvinkin näkyvällä paikalla; hohtavine metalliaitoineen sen on pitänyt näkyä kauas. Kertomuksen opetus onkin siinä, että näkyvä paikka ei takaa näkyvyyttä. Sankareidenmäki huuhtoutuu ihmisten mielestä, vaikka se on päivästä toiseen ihmisten silmien edessä. Sille käy ”kuten asioille on tapana käydä”: se unohtuu. Jatkuva näkyvillä oleminen tekee asioista arkipäiväisiä ja siksi huomaamattomia. Alba Solá García (2013, 18–19) on sivunnut tutkimuksessaan väkivallan teemaa romaanissa. Hän korostaa väkivallan ilmenevän teoksessa suoraan ihmisten silmien alla, mutta sitä kieltäytydään

²³ ”[...] [M]utta sitten hän vajosi unholaan niin kuin kaikelle on tapana käydä. Yhtenä päivänä hänestä ei enää puhuttu. Toisena päivänä ihmiset unohtivat hänen kasvonsa.”

²⁴ ”[...] [He] lähtivät kävelemään pitkin Sankareidenmäen polkuja. Eivätkä he nähneet sankareiden patsaita tai hautoja vaan ainoastaan lohduttomuutta ja hylkäystä, kunnes mäen korkeimmalta paikalta he löysivät [...] hautakammion [...]. Hautakammion sisältä, kivisellä penkillä istumasta he kohtasivat suutarin kalmon, jonka silmäkuopat olivat tyhjä, aivan kuin hänen silmänsä eivät enää koskaan tuijottaisi muuta kuin laaksoa, jonka ylle hänen mäkensä kohosi, ja suu auki, aivan kuin hän olisi yhä nauranut aavistaessaan kuolemattomuuden [...]”

näkemästä. Teoksen loppupuolella on osuva sitaatti kuvaamaan tilannetta, kun Urrutia kuvailee María Canalesin kotona järjestettyjä illanviettoja: ”[...] la costumbre distiende toda precaución, [...] *la rutina matiza todo horror.*” (NdC, 142, kursivointi lisätty.)²⁵ Susanne Schlünder (2015, 121–124) näkee teoksen keskeisenä teemana juuri poliittisen ja sosiaalisen väkivallan. Hänestä kertomus hyödyntää diktatuurinjälkeiselle kirjallisuudelle tyypillisiä metafiction keinoja, eli tässä tapauksessa allegoriaa, viitatessaan sisäkertomuksillaan diktatuurin aikaan ja ympäröivän väkivallan sivuuttamiseen. Silmät turtuvat ja tottuvat vähitellen tuttuihin näkyihin niin vahvasti, ettei niiden läsnäoloa enää tietoisesti rekisteröi. Väkivallalle sokeutuu. Unohtamista voikin tässä mielessä pitää teoksen maailmassa näkemisen negaationa eli itsensä sokaisemisena, yhdenlaisena välttelyn mutta myös välinpitämättömyyden muotona.

Farewellin kertomuksessa suutarin tyhjinä ammottavat silmäkuopat ja aukinainen suu viittaavat kuolemattomuuteen. Kenties tämä tarkoittaa sitä, että suutari oli unohduksessaan jo valmiiksi kuollut muiden ihmisten silmissä, eikä hän siksi voinut enää kuolla, ja oli näin saavuttanut kuolemattomuuden. Muutenhan kuolemattomuus liitetään yleensä unohduksen päinvastaiseksi ilmiöksi. Jokin voi elää ikuisesti ja kuolematta muistona ihmisten mielissä. Esimerkiksi kirjailijan jälkeensä jättämät teokset voivat tehdä hänestä kuolemattoman. Suutarin tarinassa asia nähdään päinvastoin, vaikka suutari tuntuukin ensin tunnustaneen tappionsa ja epäonnistumisensa. Toisaalta suutarin tyhjät silmäkuopat ja avoin suu ovat myös merkki hänen pelottomuudestaan, jos verrataan hänen kalmoaan kolmen viisaan apinan patsaaseen. Suutari pitää päättäväisesti silmänsä ja suunsa ja todennäköisesti myös korvansa auki loppuun asti, eikä suostu sulkemaan niitä. Vaikka maailma on päättänyt unohtaa hänet, hän ei aio unohtaa maailmaa. Suutari vaikuttaa olevan lopulta Sankareidenmäen ainut sankari. Kun hänen kuollut ruumiinsa lopulta löydetään, hän painuu sittenkin historian muistiin, kuten Farewellin toistama tarina Sankareidenmäestä osoittaa.

Farewell kertoo tarinan Sankareidenmäestä Urrutialle symbolisena kertomuksena ja varoittavana esimerkkinä sankaruudesta. Farewellin mukaan sankarikirjallisuutta on olemassa hyllymetreittäin, mutta hänen kertomuksensa saa tuon valtavan määrän kuulostamaan kirjailijoiden turhalta aherrukselta – kuin sankareiden merkitys unohtuvassa maailmassa olisi mitätön. Farewell kertoo tarinan vastauksena sille näylle, jonka Urrutia kertoo ensin nähneensä Ernst Jüngeristä. Palaan tähän Urrutian näkyyn kuudennessa alaluvussa.

²⁵ ”[...] tottumus saa varautumisen höllentymään, [...] *suurintakin kauheutta värittää rutinoituminen.*” (kursivointi lisätty)

Muistamisen tematiikan käsittely ei kuitenkaan jää tähän. Kerrottuaan tarinan Farewell alkaa nähdä näkyjä, minkä jälkeen Farewell ja Urrutia päätyvät keskustelemaan Urrutian pappisseminaarista. Urrutia kertoo opiskelleensa seminaarissa kaikkien paavien elämäkerrat ja kysyttäessä hän innokkaasti alkaa luetella kunkin paavin elämäkertatietoja vuoden tarkkuudella. Kohtauksessa korostuu teokselle ominainen ironia. Se, miten Urrutia takeltelee kertoessaan joistakin keskeisistä muistoista elämänsä varrella tai sulkee silmänsä Chilen silloiselta poliittiselta tilanteelta, on räikeästi ristiriidassa suhteessa siihen, miten tarkkaan hän muistaa ja osaa luetella keskiajalla eläneiden katolisen kirkon paavien kirjallista tuotantoa ja elämäkertatietoja. Urrutian näkeminen kohdistuu nykyisyyden sijaan menneisyyteen.

Sama tilanne toistuu, kun Urrutia palaa Euroopan matkaltaan Chileen, missä maan yhteiskunnalliset olot ovat muuttuneet ja Salvador Allende voittaa presidentinvaalit. Urrutia voivottelee maan tilannetta:

Chile, Chile, ¿Cómo has podido cambiar tanto?, le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? [...] ¿Hasta cuándo piensas seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? (NdC, 96.)²⁶

Viimeistään tässä vaiheessa Urrutian poliittinen vakaumus avautuu lukijalle. Urrutia on huolissaan maan tilanteesta, kun vasemmistolainen presidentti nousee valtaan. Kohtauksessa huomioitavaa on myös se, miten muut runoilijat juhlivat Allenden voittoa kaduilla samaan aikaan, kun Urrutia ja vanhentunut Farewell juovat jälkimmäisen luona muun kirjallisuusmaailman unohtamina. Allenden valtakaudesta muotoutuu Urrutian elämässä ajanjakso, jolloin hän lukee vain antiikin Kreikan klassikoita. Kun nykyisyys näyttäytyy epämiellyttävänä, Urrutia vetäytyy menneisyyteen ja palaa antiikin klassikoiden pariin. Patrick Dove (2009, 147) on tulkinnut Urrutian etsivän menneisyyden klassikoista selitystä Chilen nykyhetkelle. Bolañon tuotantoa on tutkittu myös sen ilmentämän nostalgian kannalta. Matthew Bushin ja Luis Hernán Castañedan mukaan Bolañon tuotannossa nostalgia ilmenee periaatteessa siten, että kertomuksessa jokin asia oletetaan kadonneeksi ja sen poissaolo tehdään kerronnallisin keinoin näkyväksi. (Bush & Castañeda 2017, 222.) Urrutia saattaa

²⁶ ”Chile, Chile. Miten olet voinut muuttua niin paljon? kyselin siltä toisinaan, kun kurkistin ulos avoimesta ikkunasta katsellakseni Santiagon heijastusta kaukaisuudessa. Mitä he ovat tehneet sinulle? Ovatko chileläiset tulleet hulluiksi? Kuka on tästä vastuussa? [...] Kuinka pitkään aiot jatkaa näin, Chile? Oletko muuttumassa toisenlaiseksi? Hirviöksi, jota kukaan ei enää tunnista?”

näyttäytyä lukijalle vanhakantaisena henkilönä eläessään ja eläytyessään menneisyyteen ja katolisen kirkon vanhoilliseen arvomaailmaan, mutta nähdäkseni kyse on myös silmän lumeesta, kerronnallisesta keinosta, jonka avulla ilmennetään suhdetta nykyisyyden ja menneisyyden välillä. Häpeä tai tässä kohtaa ennemminkin myötähäpeä kohdistuu isänmaahan ja sen uuteen tilaan Salvador Allenden noustua maan presidentiksi, jolloin Urrutia kieltäytyy näkemästä nykyisyyttä, pakenee menneisyyteen ja pyrkii löytämään sieltä selityksen nykyisyydelle.

Lyhyenä sisäkertomuksena mainittakoon Urrutian kohtaaminen ensimmäisen kerran herra Ahivin kanssa. Herra Ahiv kertoo Urrutialle nimensä alkuperästä, että kyseessä on suomalais-liettualainen nimi. Silmät ja katsominen korostuvat Ahivin tarinassa:

Y pequeños finlandeses y lituanos atravesándolos incesantemente, dijo el señor Oido. De día y de noche. A la luz de la luna o a la luz de unas humildes teas. Sin ver nada, de memoria. Sin sentir el frío [...], sin sentir nada, simplemente vivos y en movimiento. Incluso sin sentirse vivos: en movimiento, acoplados a la rutina de atravesar el Báltico en una u otra dirección. Algo natural. (NdC, 79.)²⁷

Ahivin kertomuksessa näkeminen tai pikemminkin näkemättömyys yhdistetään tietämiseen. Aivan kuten Homerostakin pidettiin runonlaulussa taiturina juuri sokeutensa ansiosta, herra Ahiv kertomuksessaan toteaa, että näkökykynsä menettäessään, johtui se sitten pimeydestä tai sokeudesta, ihminen turvautuu muistiin pysyäkseen oikealla reitillä. Samalla muistamisen merkitys korostuu, kuten aiemmissakin tarinoissa. Ahiv myös korostaa rutiinien ja samojen kaavojen toistamisen merkitystä ja toteaa siihen liittyvän myös jotain luonnollista, kenties jotakin ihmisluonnolle ominaista. Kertomuksessa vaikuttaa olevan jälleen symbolinen taso: se on ennemminkin opettavainen kertomus, muistutus tai varoitus. Kertomukseen sisältyvä huomautus on merkillepantava, sillä herra Oklepin ja Ahivin käymä keskustelu Urrutian kanssa on kaikin puolin piikikästä. Tällainen muistutus herra Ahivilta, jonka nimi tulee todellisuudessa sanasta *viha*, tarkoittaa selvästi varoitusta Urrutialle, mutta varoituksen antaja saattaakin olla myös Urrutia itse. Herrat Oklep ja Ahiv ovat nimiään myöten epäilyttäviä ja salamyhkäisiä hahmoja. He vaikuttavat jopa jossain määrin Urrutian omalta keksinnöltä, tekaistuilta

²⁷ ”Ja pienet suomalaiset ja pienet liettualaiset kulkivat niiden [siltojen] läpi jatkuvasti, kertoi herra Ahiv. Päivin ja öin. Kuun valossa ja vaatimattomien päreitten varassa. Ulkomuistista, näkemättä mitään. Tuntematta kylmää, mikä niillä leveysasteilla sukelsi luihin ja ytimiin; tuntematta mitään, yksinkertaisesti elossa ja koko ajan liikkeessä. Tajuamatta edes olevansa elossa: koko ajan liikkeessä, tottuneena ylittämään Itämeren yhdestä tai toisesta suunnasta. Kovin luonnollista.”

hahmoilta, joiden funktiona hänen kertomuksessaan on toimia niin sanotusti hänen omien tekojensa katalysaattoreina ja syntipukkeina. Heidän välityksellään Urrutia tulee vaivihkaa kertomuksessaan paljastaneeksi, että tunteet, jotka häntä ajavat kohti häpeämiään tekoja ovat juuri pelko ja viha. Ei ole sattumaa, että herrat Oklep ja Ahiv ilmestyvät Urrutian tarinaan juuri, kun hän käsittelee vallankaappausta edeltäväksi ajaksi tulkittavaa aikaa. Heidän kohtaamistensa näyttämönä toistuvat Santiagon keltaiset kadut. Keltainen väri toistuu romaanissa useaan otteeseen. Sen on tulkittu symboloivan teoksen maailmassa salailua, julmuutta ja kyynisyyttä (Berchenko 2007, 34). Tulkinta on osuva, sillä juuri nämä piirteet korostuvat Urrutian mielialassa aina herra Oklepin ja Ahivin kohtaamisen yhteydessä. Ennen heidän ensimmäistä tapaamistaan Urrutia kuljeskelee Santiagon kaduilla masentuneen ja päämäärättömän oloisena. Urrutian harhailut Santiagon kaduilla voi tulkita ilmentävän hänen moraalista harhailuaan oikean ja väärän välillä.

2.4. Hahmottomat äänet, väärinkuuleminen ja todellisuuden vääristyminen

Teoksen maailma ja todellisuus, jossa romaanin henkilöhahmot elävät, tuntuu toisinaan vääristyneeltä, jos sitä vertaa muihin historiankertomuksiin. Teoksen tapahtumat on helppo kiinnittää tarkkaan historialliseen tilanteeseen ja aikakauteen. Tietyistä tapahtumista, kuten Nerudan hautajaisista on olemassa aikalaisten silminnäkijähavaintoja. Myös jotkin täysin arkipäiväiset äänet, kuten linnunlaulu, saavat tekstissä omalaatuisia sävyjä – kuin ne merkitsisivät kuulijalleen enemmän kuin tämä tahtois myöntää. Käsittelen tässä alaluvussa sekä väärinkuulemista, jonka määrittelen tiedostetuksi teoksi, että vääristyneitä, hahmottomattomia ääniä, jotka määrittelen tiedostamattomiksi havainnoiksi. Aloitan ensin äänistä.

Ensimmäiset äänihavainnot ilmaantuvat Urrutian kertomukseen, kun tämä kertoo saapuneensa kylään, jossa hän joutui odottamaan autokyytiä Farewellin tilalle vieraillessaan siellä ensimmäistä kertaa. Urrutia kertoo kuulleensa lentävien lintujen pitävän ääntä, joka aluksi kuulostaa hänestä siltä kuin linnut toistelisivat kylän nimeä Querquén. Mutta pian ne alkoivatkin kuulostaa siltä kuin ne kysyisivät toisteisesti: *quién, quién, quién?* Urrutian valtaa vieraassa, autiossa kylässä seisoskellessaan ja odotellessaan epäluulo. Näen tuon epäluulon ja siitä syntyvän kauhun kohdistuvan Urrutiaa itseään, hänen minuuttaan kohtaan. Lintujen

ääntely kuulostaa syyllistävältä. Ne kuulustelevat painostavasti: *kuka, kuka, kuka?* Samalla kysymyksen voi nähdä kohdistuvan Urrutian omaan identiteettiin. Tilanteen jännitteinen kauhu syntyy nähdäkseni siitä, että Urrutian valtaa epäily: onko hän kuitenkaan sitä, mitä väittää olevansa. Kertomuksen aikana voi siis havaita, että erilaiset äänet pyrkivät havahduttamaan isä Urrutiaa todellisuuteen. Vaikka äänen lähde onkin tässä tapauksessa näennäisesti Urrutian ulkopuolella, ovat äänet joka tapauksessa osa hänen itse kertomaansa tarinaa ja siinä mielessä hänestä itsestään lähtöisin.

Vanhentunut nuori, *el joven envejecido*, on yksi äänistä, joka jäytää toistuvasti Urrutian mielessä. Siinä vaiheessa, kun Farewell on juuri kertonut tarinan Sankareidenmäestä ja Urrutia sen jälkeen saattanut Farewellin ravintolasta tämän kotiovelle, alkaa Urrutian muistelmiin työntyä muitakin ääniä. Urrutian mukaan äänet kuuluvat kuolleille runoilijoille, mutta yhtä hyvin voisi puhua omantunnon äänistä. Kerrontaan tulee niin sanotusti suvantovaihe, jonka aikana Urrutia ei aktiivisesti muistele tiettyjä tapahtumia menneisyydestään vaan enemmänkin reflektoi entistä minäänsä nykyiseen minäänsä ja pohtii tekojensa ulottuvuuksia. Urrutian yksinpuhelussa on useita kiinnostavia kohtia, minkä vuoksi lainaan sen tähän lähes kokonaisuudessaan:

[...] [U]na brisa fresca me acariciaba el rostro procurando despertarme del todo, aunque del todo despierto era imposible, pues en el fondo de mi cerebro oía las voces de los papas, como los chillidos lejanos de una bandada de pájaros, señal inequívoca de que una parte de mi conciencia aún soñaba o voluntariamente no quería salir del laberinto de los sueños, ese campo de Marte donde se esconde el joven envejecido y donde se esconden los poetas muertos que entonces vivían y que desde la inminencia cierta de su olvido levantaban en el interior de mi bóveda craneal la miserable cripta de sus nombres, de sus siluetas recortadas en cartón negro, de sus obras demolidas [...] ahora, a veces, se me confunde con la horda de los poetas chilenos y de sus obras que el tiempo incommovible demolía entonces [...] y que demuele hoy [...] y que demolerá cuando yo ya no esté aquí, [...] cuando [...] sólo exista mi reputación [...] que semeja un crepúsculo [...], mi reputación [...] contemplará el ligero espasmo del tiempo [...], el tiempo [...] en cuyo remolino se ahogan [...] los escritores cuyos libros reseñé, los escritores de quienes escribí críticas, los agonizantes de Chile y de América cuyas voces pronunciaron mi nombre, cura Ibacache, cura Ibacache, piense en nosotros mientras se aleja con pasos danzarines de la casa de Farewell [...]. (NdC, 68–69.)²⁸

²⁸ ”[...] [R]aikas tuulen henkäys hiveli kasvojani ja yritti herättää minut siitä kaikesta, vaikka olikin mahdotonta olla hereillä kaikesta, sillä aivojeni pohjalta kuulin paavien äänet, jotka kuulostivat lintuparven kaukaiselta kiljunnalta, mikä oli erehtymätön merkki siitä, että osa tietoisuuttani uneksi yhä tai ei tietoisesti halunnut poistua unten labyrintista, tuolta Marsin kentältä, missä se vanhentunut nuori piileksii ja missä piileksivät myös kuolleet runoilijat, jotka silloin vielä elivät ja jotka varmasta unohduksensa uhasta tietoisina nostivat kalloni onteloihin nimiensä, mustasta kartongista leikattujen siluettiensa ja tuhottujen teostensa surkean hautakammion [...], nyt [vanhentunut nuori] toisinaan sotkee ajatukseni chileläisten runoilijoiden laumalla ja heidän teoksillaan, jotka

Urrutia on juuri muistellut Farewellin pyynnöstä paavien elämäkertoja, miksi myös paavien äänet ovat hänen mielessään. Jo toistamiseen Urrutia vertaa päässään kuulemiaan ääniä lintuihin, kenties jopa samoihin, joiden äänet vaivasivat häntä Querquénin kylässä. Urrutia kokee tietoisuutensa tilan olevan jossain unen ja valveen rajamailla. Hän on niin syvällä omassa unimaailmassaan, ettei hän koe olevansa täysin tietoinen ympäröivästä maailmasta. Franklin Rodriguezin (2009, 6) mukaan Urrutian muistelussa silloin tällöin esiin ilmaantuva *el joven envejecido* eli vanhentunut nuori olisi Urrutian superego, joka Sigmund Freudin teoriassa ymmärretään osin tiedostetuksi, osin tiedostamattomaksi, egoa ohjailevaksi arvopohjaksi tai omantunnon ääneksi. Tukeudun Rodriguezin tulkintaan, sillä samoin kuin yliminä ja omatunto myös häpeä sijoittuu moraalisen kasvun alueelle. Oheisen lainauksen perusteella myös kuolleiden runoilijoiden äänet kumpuavat omantunnon alueelta tai maanalaisesta muistista (*memoria subterránea*), kuten Ludmila Sol Vergini on esittänyt. Hänen mukaansa vanhentuneen nuoren ääni välittää lukijalle vaiennetun vastakertomuksen sirpaleita. (Sol Vergini 2013, 132.) Näen hänen viittaavan tällä aiemmin käsittelemiini muistin sokeisiin aukkoihin. Kysymys on jälleen muistamisesta. Urrutian mukaan äänet puhuvat hänelle muistamisesta ja unohduksesta, siitä, miten kirjailijat tietävät varmasti tulewansa unohdetuiksi, jollei Urrutia kuule heitä ja kirjoita heidän teoksistaan. Urrutia puhuu myös omasta maineestaan, jonka on hänen mukaansa määrä elää vielä hänen itsensä pois mentyään. Urrutian sanoissa on paljon ristiriitaisuuksia: samalla kun hän povaa maineensa säilymistä, hän puhuu myös ajan kulusta, joka lopulta saattaa unohdukseen ja tuhoaa kaikki nimet ja teokset. Urrutian yksinpuhelusta jää myös mielikuva kuin hän olisi kirjoittamillaan kritiikeillä tuhonnut kirjailijoiden uria ja saattanut heidät teoksineen täten entistä varmempaan unohdukseen. Kenties juuri tästä syystä Urrutia muistelee nyt omalla kuolinhetkellään niiden runoilijoiden uria, jotka hän omalla arvovalallaan tuhosi. Äänet nousevat hänen päähänsä omantunnon ääninä eli ne kumpuavat itsereflektiona hänestä itsestään. Äänet eivät ole siinä mielessä todellisia; ne eivät tule hänen ulkopuoleltaan, vaan samalta osin tiedostamattomalta alueelta kuin vanhentuneen nuorenkin ääni.

tuhoutuivat paikalleen jämähtäneen ajan myötä [...] ja joita aika tuhoaa edelleen [...] ja se tuhoaa vielä sittenkin, kun en enää ole täällä eli kun [...] vain maineeni on säilynyt, minun maineeni, joka muistuttaa päivän hämärintä aikaa [...], minun maineeni [...] jää tuijottamaan [tuota aikaa] [...], jonka syövereihin hukkuvat [...] ne kirjailijat, joiden kirjat arvostelin, kirjailijat, joista kirjoitin esseitä, ne, jotka kamppailevat elämästään Chilessä ja Amerikassa, joiden äänet lausuivat nimeäni, pastori Ibacache, pastori Ibacache, ajatelkaa meitä, samalla kun poistutte tanssiaskelin Farewellin luota [...].

Edellä mainittu pohdinta jatkuu, kun Urrutia kertoo vaipuneensa melankoliaan ja vetäytyneensä sosiaalisesta elämästä, jolloin hän kuulee taas vanhentuneen nuoren puhuvan hänelle:

Ahora el joven envejecido me observa desde una esquina amarilla y me grita. Oigo algunas de sus palabras. Dice que soy del Opus Dei. Nunca lo he ocultado, le digo. Pero él seguro que tampoco me escucha. Yo lo veo mover la quijada y los labios y sé que me está gritando, pero no oigo sus palabras. [...] Me gustaría decirle que hasta los poetas del partido comunista chileno se morían por que escribiera alguna cosa amable de sus versos. Y yo escribí cosas amables de sus versos. [...] De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opusdeista, dice? ¿Opusdeista maricón, dice? Luego mi cama da un giro y ya no lo oigo más. Qué agradable resulta no oír nada [...], no tener memoria [...]. Pero entonces mis labios se articulan y sigo hablando. (NdC, 70–71.)²⁹

Jatkaessaan puhettaan Urrutia tällä kertaa kuitenkin väittää kirjoittaneensa jopa Chilen kommunistisen puolueen runoilijoiden teoksista hyviä arvosteluja. Näillä sanoin Urrutia haluaisi puolustautua vanhentuneen nuoren syytöksiä vastaan, mutta ei kuitenkaan tee niin. Ovatko Urrutian sanat edes totta vai aikooko hän puolustaa itseään valehtelemalla? On selvää, ettei Urrutian kokema häpeä synny vain hänen muita ihmisiä kohtaan tekemistään vääryyksistä ja niiden aiheuttamasta syyllisyydestä, vaan myös häntä itseään ja minuuttaan koskettavasta identiteettihäpeästä, joka on toki osittain myös moraalista häpeää.

Urrutian seksuaalinen identiteetti asetetaan toistuvasti epäilyksenalaiseksi. Farewell lähentelee häntä useamman kerran ja epäilee hänen viattomuuttaan. Myös hänen oma sisäinen äänensä, vanhentunut nuori, ”herjaa” häntä homoksi. Urrutian on helppo myöntää kuuluneensa Opus Deiin, mutta väitteet hänen seksuaalisesta suuntautumisestaan ovat papille liikaa. Urrutia sulkee korvansa ja vetäytyy hiljaisuuteen. Yhtäkkiä äänet vaimenevat ja muistot katoavat, juuri kun ne olivat koskettaneet liian arkaa aihetta. Urrutian kokema häpeä näyttäytyy myös ainakin jossain määrin seksuaalisena häpeänä. Urrutia kokee häpeää omasta minuudestaan, kun hänen mieltään ohjaileva yliminän ääni tekee hänet tietoiseksi hänen omasta

²⁹ ”Nyt vanhentunut nuori tarkkailee minua keltaisesta nurkasta ja huutelee minulle. Kuulen joitakin hänen sanoistaan. Hän väittää minun kuuluvan Opus Deiin. En ole koskaan salannut sitä, vastaan. Mutta hän ei taatusti kuule minua. Näen hänen liikuttavan leukaluutaan ja huuliaan ja tiedän, että hän huutaa minulle, mutten kuule hänen sanojaan. [...] Mieleni tekisi sanoa hänelle, että jopa Chilen kommunistisen puolueen runoilijat kuolisivat suotuisten runoarvostelujeni puolesta. Ja kyllä minä kirjoitinkin suotuisia arvosteluja heidän runoistaan. [...] Silloin tällöin joku hänen sanoistaan kuuluu selvästi. Herjoja, mitäpä muutakaan. Homoksiko hän minua haukkuu? Opusdeiläinen, niinkö hän sanoo? Opusdeiläinen hintti, niinkö? Sitten sänkyni pyörähtää ympäri, enkä kuule häntä enempää. Kuinka mukavaa olla kuulematta mitään [...] ja olla muistamatta [...]. Mutta sitten huuleni alkavat muodostaa sanoja ja jatkan taas puhumista.”

seksuaali-identiteetistään – tai pikemminkin säröstä hänen olettamassaan seksuaali-identiteetissä. Se, mikä tekee seksuaalisuudesta tässä kohtaa tabun, on tietenkin Urrutian pappeus ja siihen kuuluva selibaattilupaus sekä yleisesti ottaen katolisen kirkon jyrkän kielteinen suhtautuminen homoseksuaalisuuteen. Herjaava ääni ja muistot on siksi vaimennettava. Syyllisyys tai kenties jopa katumus ajavat Urrutia kuitenkin jatkamaan tarinansa kerrontaa. Urrutia ei kykene hallitsemaan ruumiinsa reaktioita mielensä ja järjensä avulla, vaan hänen huulensa jatkavat puhumista hänen tahdostaan riippumatta.

Väärinkuulemisella viitataan puolestaan Nobel-runoilija Pablo Nerudan hautajaisiin, joihin Urrutia kertoo osallistuneensa Farewellin kanssa. Alakuloisen hautajaistunnelman lisäksi vireillä oli muunkinlaisia mielialoja:

Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribillo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell. Unos roteques, le respondí, no se preocupe, ya estamos llegando al cementerio. [...] Qué pena que los entierros ya no sean como antes, dijo Farewell. En efecto, dijo yo. Con panegíricos y despedidas de todo tipo, dijo Farewell. A la francesa, dije yo.” (NdC, 100.)³⁰

Ylevänä ja tyylikkäänä paikalle ilmestynyt Farewell olettaa hautajaisiltakin hienostuneisuutta. Toisin kuin muut paikallaolijat, Farewell ja Urrutia eivät vaikuta ymmärtävän, mitä ympärillä tapahtuu. Neruda oli paitsi runoilija ja diplomaatti, myös poliitikko ja kommunistisen puolueen jäsen. Hautajaisiin saapuneet Nerudan tukijat ovat alkaneet laulaa yhdessä kielloista huolimatta ja herättelevät toisissaan kannustavaa mielialaa. Toisessa yhteydessä Nerudan hautajaisia on puolestaan kuvattu näin:

Harmaana tiistaiaamuna paikalla oli muutamia satoja Nerudan ystäviä. Saattojoukon hänniltä kuului äkkiä vanhan naisen ääni: 'Toveri Pablo Neruda on läsnä.' Muut vastasivat: 'Nyt ja aina.' Sotilaat ja muutamat sivustakatsojat seurasivat tapahtumia vihamielisesti, mutta eivät reagoineet ääniin. Saattoväki tuli rohkeammaksi. Viritettiin varovaisia juntanvastaisia iskulauseita. Sitten laulettiin Unidad Popularin vaalitunnus 'Venceremos' ja lopulta 'Kansainvälinen'. Ensimmäistä kertaa vallankaappauksen jälkeen nämä ihmiset pystyivät käyttämään tilaisuuden hyväkseen ja osoittamaan, mitä he tunsivat ja mitä vallankaappaus oli heille merkinnyt. Sotilaiden katsoessa vierestä he lauloivat kovin ja vakavin kasvoin 'Kansainvälistä' ja huusivat juntan vastaisia iskulauseita. (Hiilamo 2019, 20.)

³⁰ ”Sitten joku alkoi huutaa. Hysterikko. Muut hysteriset ihmiset yhtyivät kertosaäkeessä kuoroon. Mitä on tämä hienostumaton käytös? kysyi Farewell. Joitakin rahvaan edustajia, vastasin hänelle, älkää huolehtiko, saavumme jo hautausmaalle. [...] Mikä harmi, etteivät hautajaisetkaan ole enää niin kuin ennen, sanoi Farewell. Eittämättä, sanoin minä. Juhlapuheita ja kunnon hyvästejä, sanoi Farewell. Ranskalaiseen tapaan, sanoin minä.”

Farewellin ja Urrutian tapa nähdä tilanne toisin kuin muut paikallaolijat, kertoo jotakin siitä, miten he suhtautuvat tilanteeseen. He ovat sulkeneet silmänsä ja korvansa ympäröivältä todellisuudelta. Kuten Urrutia kertomuksessaan aiemmin toteaa, hänestä tuntui kuin kaikki noiden päivien tapahtumat olisivat olleet vain unta: ”[...] [E]n los sueños todo puede ocurrir y uno *acepta* que todo ocurra.” (NdC, 99, kursivointi alkuperäistekstissä.)³¹ Tapahtumat muuttuvat Urrutian kertomuksessa harhaisiksi ja epätodellisiksi kuin unessa, ja siihen Urrutia tuntuu vetoavan: todellisuus käyttäytyy kuin unimaailma, jossa kaikki asiat hyväksytään sellaisenaan ja kyseenalaistamatta. Urrutia hyödyntää jälleen puolustelemaa retoriikkaa ja evää näin mahdollisuutensa kyseenalaistaa tuolloiset tapahtumat. Kyse on jälleen myös muistamisesta eli siitä, miten Urrutia muistaa tapahtumien kulun ja millaisena hän muistaa äänet, sillä teoksen kerronnassa on kyse yksistään Urrutian myöhemmästä muistojen kertaamisesta ja niiden konstruoimisesta uudelleen enemmän tai vähemmän eheäksi kertomukseksi. Vaikka yhdestä näkökulmasta Nerudan hautajaiset ovat painuneet historiaan Chilen vasemmistolaisten yhteisenä voimaantumisen hetkenä, Urrutia kertoo niistä jälkikäteen kuin paikalla olisi ollut hysteerisiä surijoita tai räyhääjiä, jotka pitivät häiritsevää mekkalaa. Hän ottaa näin erilaisen näkökulman tapahtumiin. Historiankirjoitusten moneus hämää lukijaa, ja moninaisuuden havaitseminen havahduttaa kyseenalaistamaan väitteen yksittäisistä kertomuksista absoluuttisen totuudenmukaisina muistikuvina. Tässä tilanteessa väärinkuulemisen voi nähdäkseni ajatella myös tietoisena ja tahallisenä tekona sekä toisinajattelun osoituksena. Väärinkuulemisen voi siis tulkita myös teeskentelyksi, jota käsittelen laajemmin seuraavassa alaluvussa.

2.5. Kuuroksi ja sokeaksi tekeytyminen

Sokeaksi tekeytymiseen on joitakin viittauksia Urrutian kertomissa muistoissa – myös tilanteissa, joissa ei edes suoranaisesti puhuta silmistä tai katseesta, kuten edellä on jo käynyt ilmi. Kyläillessään ensimmäistä kertaa Farewellin tilalla Urrutia eksyy tämän tiluksille ja törmää ilmeisesti tämän palkollisiin, jotka käyttäytyvät hänestä omituisesti:

³¹ ”[...] [U]nissa saattaa tapahtua mitä tahansa, ja sitä vain hyväksyy kaiken.”

Aparté las sabanas y las camisas y lo que vi, a unos treinta metros de distancia, fue a dos mujeres y a tres hombres, enhiestos en un imperfecto semicírculo, con las manos tapando sus caras. Eso hacían. Parecía imposible, pero eso era lo que hacían. ¡Se cubrían las caras! Y aunque el gesto duró poco y al verme tres de ellos echaron a andar hacia mí, la visión (y todo lo que ella conllevaba), pese a su brevedad, consiguió alterar mi equilibrio mental y físico, el feliz equilibrio que minutos antes me había obsequiado la contemplación de la naturaleza. Recuerdo que retrocedí. (NdC, 30–31.)³²

Urrutia järkyttyy nähdessään henkilöiden seisoskelevan kasvot peitettyinä. Kohtaus vertautuu kuin suoraan kolmen viisaan apinan patsaaseen ja apinoista siihen, joka peittää silmänsä. Kun ihminen peittää kasvonsa, on oletettavaa, että hän peittää nimenomaan silmänsä. Kasvojen peittäminen on usein hakeutumista piiloon toisen katseelta, siis myös häpeän merkki, mutta se voi olla myös katsomisesta tai näkemisestä kieltäytymistä. Kohtauksesta tekee omituisen Urrutian tapa suhtautua tilanteeseen hyvin järkyttyneesti. Siirtäessään lakanoita ja vaatteita syrjään hän tulee nähdäkseni avanneeksi myös kuvaannollisen verhon, jonka takaa paljastuu jotain, mitä hän ei ilmeisestikään halua nähdä. Kuten olen jo todennut, Urrutian selostama muistelo on myös itsereflektiota; hän pohtii samalla tapahtumia, omia tekemisiään ja suhtautumistaan menneeseen ja tapahtuneeseen. Kuten Franklin Rodriguez (2009, 6) on esittänyt, vanhentunut nuori Urrutian kertomuksessa sijoittuu osittain tiedostamattoman alueelle. Tämän vuoksi edellä mainittu kohtaus näyttyy vertauskuvallisena. Vasta aivan romaanin lopussa isä Urrutia alkaa itsekkin pohdiskella vanhentuneen nuoren identiteettiä:

Y entonces, me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. [...] Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre envejecido sea yo? (NdC, 149–150.)³³

³² ”Vedin lakanat ja paidat sivuun ja näin noin kolmenkymmenen metrin päässä kaksi naista ja kolme miestä seisomassa epätäydellisessä puoliympyrässä, kädet kasvojensa peittona. Juuri niin he tekivät. Se näytti minusta mahdottomalta, mutta niin he tekivät. He peittivät kasvonsa. Ja vaikka sitä kesti vain vähän aikaa ja minut nähdessään kolme heistä lähti kävelemään minua kohti, näky (ja kaikki mitä siihen sisältyi) onnistui pikaisuudestaan huolimatta järkyttämään sekä henkistä että fyysistä tasapainoani, minun onnellista tasapainoani, jonka luonto oli minulle hetki sitten suonut siihen syventyessäni. Muistan, kuinka peräännyin.”

³³ ”Ja silloin kysyn itseltäni: missä vanhentunut nuori on, miksi hän on kadonnut? Ja vähitellen totuus alkaa kohota pintaan kuin kuollut ruumis. Ruumis, joka nousee meren pohjasta tai jonkin notkon pohjasta. Näen hänen kohoavan varjonsa. Hänen horjuvan varjonsa. Hänen varjonsa, joka nousee kuin se kapuaisi ylös mäkeä fossiilisella planeetalla. Ja silloin osittain sairauteni varjostamana, näen hänen hurjat kasvonsa, hänen lempeät kasvonsa, ja kysyn itseltäni: olenko minä vanhentunut nuori? Onko tämä se todellinen, suuri pelko, että olenkin itse vanhentunut nuori, joka huutaa vaikkei kukaan kuule? Ja että se surkea vanhentunut nuori olenkin minä?”

Urrutian pohdintojen valossa aiempi kohtaaminen vaikuttaa siltä kuin Urrutia sitä itse tiedostamattaan järkyttyisi jostakin, mikä toisen silmissä olisi voinut näyttää täysin normaalilta tilanteelta. Urrutian epäluotettavuuden vuoksi hänen selittämänsä tilanne alkaa vaikuttaa ennemminkin vääristyneeltä näyltä. Kenties ihmiset alkavat muistuttaa vain hänen silmissään edellä mainittua apinapatsasta. Aivan kuin Urrutia pelkäisi ihmisten haukkuvan häntä pelkuriksi matkimalla silmien peittämistä. Näkymä onkin kuin Urrutian eteen pilkahtava näky hänen todellisesta, kielletystä luonteestaan. Häpeä ja syyllisyys nousevat esiin painostavina ja harhaisina näkyinä.

Urrutia pohtii myös nukkuessaan näkemiään unia ja tuntuu kertomuksessaan tunnistavan oman häpeänsä, joka puskee esiin hänen unissaan. Urrutian ollessa Farewellin luona kylässä tämä lähentelee häntä terassilla. Tilanne päättyy siihen, kun Neruda saapuu parvekkeelle ja lopulta miehet seisovat tiiviisti yhdessä jonossa katsellen taivaalla paistavaa kuuta. Urrutia kertoo nähneensä tilanteesta myöhemmin unta, jossa hän osallistuu Farewellin järjestämiin juhliin, joissa tanssitaan congaa. Ihmisten muodostama jono näyttää hänestä käärmeeltä, kuin se olisi jotain paheellista ja houkuttelevaa, jotain, mikä yrittäisi saada hänen uskonnollisen vakaumuksensa järkkymään. Viittaus luomiskertomukseen on ilmeinen. *Raamatussa* Jumala rankaisee ihmistä hyvän ja pahan tiedon puusta syödyistä hedelmistä nimenomaan häpeällä. Ihminen tulee tietoiseksi omasta alastomuudestaan ja alkaa hävetä paljauttaan. Unistaan Urrutia puhuu vääristyneinä kuvina, mutta hän käyttää sanaa *vastakkainen*, kuin tapahtumat olisivat todellisuuteen nähden päinvastaisia: ”¿Cuantas imágenes a menudo contradictorias se instalaron en las noches posteriores, durante las reflexiones y los desvelos!” (NdC, 34.)³⁴ Urrutia kyllä tunnustaa unensa, kertoo niistä ja tahtoo tuoda ne näkyville, mutta sellaisenaan eli epämääräisinä ja symbolisina, ilman tarkempaa analyysia, sekä kieltää näin lopulta niiden linkittymisen todellisuuteen. Kuitenkin jo tässä varhaisessa vaiheessa Urrutia pohdiskelee ääntä, jonka hän toisinaan kuulee päässään. Tässä kohdassa hän ei vielä yhdistä sitä ikääntyneeseen nuoreen vaan omaan superegoonsa eli yliminänsä.

Toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado. A veces me interrogaba por la naturaleza de esa voz. ¿Era la voz de un ángel? ¿Era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superego que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero,

³⁴”Niin monta, usein vastakkaistakin kuvitelmaa juuttui mieleeni seuraavina öinä pohtiessani ja valvoessani!”

era el superyó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera de llamas, mientras el ello gemía y hablaba en una jerga que parecía micénico. Mi ego, por supuesto, dormía. Dormía y laboraba. (NdC, 35–36.)³⁵

Ääni, jonka Urrutia päässään kuulee kieltää häntä keskustelemasta, mikä liittyy enemmän puhumisesta kieltäytymiseen, mihin palaan paremmin kolmannessa luvussa. Sen sijaan nyt käsittelemäni aiheen kannalta kiinnostavaa lainauksessa on se, miten Urrutia kuulee yliminänsä äänen, jota hän ei normaalisti tiedosta. On huomionarvoista, että Urrutia tiedostaa jonkin korkeamman voiman ohjailevan hänen tekemisiänsä ja ajatuksiansa, mutta hän ei tulkitse sitä hengellisessä mielessä, vaikka hän ensin epäileekin äänen kuuluvan enkelille tai demonille, vaan psykologisessa mielessä – tarkemmin sanoen psykoanalyttisessa mielessä, Sigmund Freudilta peräisin olevin käsittein. Urrutia kuvailee yliminäänsä viilipytyksi, joka pysyttelee rauhallisena vaikeissakin tilanteissa. Samalla Urrutia tunnistaa ja tuo esille sen, että yliminä myös ohjailee hänen uniaan ja panee hänet käsittelemään hänen kohtaamiaan vaikeita tilanteita unien avulla. Hän ei kuitenkaan vaikuta tunnistavan häpeää, joka tekee noista käsitellyistä tilanteista vaikeita.

Jos jostakin, kuuroksi ja sokeaksi tekeytymisessä on kyse teeskentelystä, jonkin muun esittämisestä kuin mitä ihminen itse todella on. Probyn (2005, x, 45) kirjoittaa, että häpeä saa ihmisen kyseenalaistamaan itsensä, sillä se panee itsetuntonme koetukselle. Häpeä syntyy usein sellaisissa tilanteissa, kun ihminen luulee itsestään liikojä, mutta joutuukin pettymään totuuden paljastuessa, mikä käy itsetunnon päälle. Tämänkaltaisen itsestään liikojä kuvitteluun liittyy olennaisesti myös teeskentelyyn, mistä irrottautumiseen kehottaa myös teoksen alussa oleva, englantilaisen kirjailijan G. K. Chestertonin salapoliisikertomuksesta ”Purppuranpunainen peruukki” (”The Wisdom of Father Brown”) lainattu motto: ”Ottakaa pois peruukkinne.” (Chesterton 1994, 42.) Peruukin riisumisen voi ensisilmäyksellä ajatella liittyvän juuri teeskentelystä luopumiseen ja niin sanotusti todellisen karvan paljastamiseen, todenmukaisen kuvan antamiseen. Oikeastaan motolla on laajempikin merkitys, kun sitä tarkastelee lainauksen alkuperäisessä kontekstissa. Chestertonin kertomuksessa amatöörisalapoliisi isä Brown kehottaa rikoksesta epäilemäänsä miestä riisumaan peruukkinsa, vaikka tämä on uhannut, että jos pääläki paljastuu, sen näkijät voivat kuolla, minkä vuoksi

³⁵ ”Kaikenlainen keskustelu, kaikenlainen dialogi on kielletty, jokin ääni totesi. Toisinaan ihmettelin tuon äänen alkuperää. Oliko se enkelin ääni? Oliko se suojeleusenkelini ääni? Oliko se demonin ääni? Ei kestänyt kauan, kunnes ymmärsin, että se oli oma ääneni, superegoni ääni, joka ohjasi untani kuin teräshermoinen pilotti; se oli yliminäni, joka ohjasi kylmäkuljetusautoa keskellä liekehtivää tietä, sillä aikaa kun idini kiljui ja puhui murteella, joka kuulosti mykeneläiseltä. Minun egoni oli tietenkin unessa. Se sekä nukkui että työskenteli.”

kukaan ei ole uskaltanut koskea hänen peruukkiinsa. Kun peruukki lopulta riisutaan, hänen päästään paljastuu merkki, joka osoittaa, ettei henkilö olekaan se, joka hän väittää olevansa. Huijaus on ovela, sillä värikkään peruukin avulla mies on kääntänyt ihmisten katseet päälakeensa ja saanut juuri siksi pidettyä peruukin alla olevan merkin salassa. Hän on tehnyt teeskentelynsä niin näkyväksi, että siihen on totuttu. Kertomuksen kytkös *Nocturno de Chilen* maailmaan on vihjeenomainen. ”Ottakaa pois peruukkinne” on kehoitus ja lukuohje, jonka tarkoitus on muistuttaa kertojan mahdollisesta epäluotettavuudesta. Vaikka Urrutia pyrkii osoittamaan huomion kertomuksensa oikeellisuuteen ja todenmukaisuuteen, asiat eivät ole sitä, miltä ne näyttävät, eikä kertojammekaan sitä, mitä väittää olevansa. Fiktion ja todenmukaisuuden raja on hälventynyt, kuten Bolañon postmoderneissa historiallisissa romaaneissa on tapana.

Vastaavanlainen teeskentelyyn ja itsensä peittelyyn liittyvä piirre teoksessa ovat henkilöhahmojen omaksumat salanimet tai tarkemmin sanottuna pseudonyymit. Farewell tunnetaan paremmin hyvästejä merkitsevällä pseudonyymillään, eikä edes Urrutia ole muistaa enää hänen oikeaa nimeään González Lamarca, jota Farewellin palkollinen isännästänsä käyttää. Urrutia itse puolestaan päättää ryhtyä käyttämään omaa nimeään runoilijana ja uutta nimeä kriitikkona. Hänen valitsemansa nimi on H. Ibacache³⁶, joka kaksikielisen tulkinnan mukaan tulisi espanjan ja ranskan kielen sanoista *iba caché*, jolloin nimi merkitsisi suomeksi: ”kulki piilossa” (Terrones 2014, 878). Rory O’Bryen (2011, 474) on tulkinut nimen viittaavan vanhentuneeseen nuoreen, jonka todellinen identiteetti paljastuu romaanin lopussa. Nimi on esittämäni peittelyn ja teeskentelyn kannalta muutenkin osuva, etenkin kun ottaa huomioon, että sitä edeltää h-kirjain, joka on espanjassa ”mykkä” eli se jätetään ääntämättä. Jo pelkästään Urrutian valitsema nimi viittaa siihen, että jotakin jätetään sanomatta ääneen. Nimi voidaan jakaa myös osiin *H-ibac-H*, sillä *ache* tarkoittaa espanjaksi h-kirjainta, mikä korostaa h-kirjaimen olemassaolon merkityksellisyyttä, vaikka sitä ei äännetäkään. Mykkyystään huolimatta se on kuitenkin koko ajan läsnä.

Urrutia ei kerro tarkemmin, mikä häntä motivoi omaksumaan pseudonyymin. Toisaalta kirjallisuusmaailmassa taiteilijanimet ovat tyypillisiä. Pablo Nerudakin on taiteilijanimi. Kirjailijan alkuperäinen nimi on kokonaisuudessaan Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto. Aivan teoksen loppupuolella on kohta, jossa Urrutia kertoo palanneensa kaiken tapahtuneen jälkeen vuosien päästä María Canalesin luo vierailulle. Keskustellessaan

³⁶ Samanniminen kriitikko esiintyy myös Roberto Bolañon teoksessa *Estrella distante* (1996).

Canalesin kirjailijuudesta nainen toteaa, ettei hän voine enää kirjoittaa omalla nimellään. Tähän Urrutia esittää vastaukseksi, että Canales voisi kirjoittaa salanimellä, pseudonyymillä. Kuten peruukin käyttäminen Chestertonin salapoliisikertomuksessa, on pseudonyymien käyttö romaanissa eräänlaista piiloutumista sekä oman itsen ja todellisen identiteetin varjelemista. Se on samaan aikaan todellisten kasvojen peittämistä, mutta myös itsen suojelemista ulkopuolisten arvostelulta. Itsensä piilottaminen ja salaaminen voi sekin olla keino suojautua häpeältä. Häpeä kohdistuu ihmiseen itseensä ja tämän identiteettiin. Niinpä pseudonyymien käyttö voi olla keino suojautua itseen kohdistuvalta arvostelulta, joka voisi saada henkilön häpeämään ja kyseenalaistamaan oman itsensä ja identiteettinsä. Urrutia tekee näin tietoisien valinnan pyrkiessään välttämään häpeää. Koettuaan sen ilmeisen toimivaksi ratkaisuksi hän kehottaa samaa Canalesille.

Henkilöhahmojen nimiin kytkeytyy vielä toinenkin kerros, sillä on tulkittu, että usealla teoksen keskeisistä henkilöhahmoista on vastineensa tai esikuvansa tosielämässä. Isä Urrutian tai H. Ibacachen esikuvaksi on tulkittu chileläinen José Miguel Ibáñez Langlois, joka hänkin oli katolinen pappi ja Opus Dein jäsen sekä konservatiivisen *El Mercurio* -lehden kirjallisuuskriitikko, joka kirjoitti pseudonyymillä Ignacio Valente ja tuli tunnetuksi maan kuuluisimpana kirjallisuuskriitikkona diktatuurin aikaan (ks. esim. O'Bryen 2011, 474). Farewellin esikuvaksi puolestaan on tulkittu Ibáñezia edeltänyt *El Mercurio*n kirjallisuuskriitikko Hernán Díaz Arrieta, joka kirjoitti nimimerkillä "Alone" (ks. esim. Dieng 2017, 12; Solá García 2013, 97). Myös María Canalesilla ja James Thompsonilla on esikuvansa tosielämässä: Mariana Callejas³⁷ ja DINA:n agentti Michael Townley (ks. esim. Rodríguez 2009, 15–16). Teos perustuu löyhästi tositapahtumiin. Pseudonyymien käyttö teoksessa on sekin jäänne tosielämän esikuvilta. Se korostaa fiktion kiinnittymistä tositapahtumiin, mutta vetää toisaalta vielä yhden ylimääräisen todellisuuden ja fiktion rajaa vahvistavan siveltimenvedon hahmojen nimien päälle. Pseudonyymit pyrkivät tekemään nimet tunnistamattommiksi teoksen maailmassa³⁸, mutta lukijan todellisuudessa ne sen sijaan antavat paremman mahdollisuuden yhdistää teoksen henkilöhahmot todellisuuden henkilöihin.

³⁷ Mariana Callejas on kirjoittanut diktatuurin ajasta muistelmissaan *Siembra vientos: memorias* (1995).

³⁸ Pseudonyymejä käytetään usein esimerkiksi todistajanlausunnoissa, kun henkilön identiteettiä halutaan suojella.

2.6. Näyt ja varjot

Isä Urrutian kertomukset kuulostavat monin paikoin hourailevilta, sillä hän kertoo omituisista, epänormaaleista ja jopa epäluonnollisilta vaikuttavista kokemuksista ja tapahtumista. Erityisesti hän viittaa muistelussaan näkemiinsä uniin ja näkyihin. Näissä unissa ja näyissä – olivat ne sitten Urrutian omia tai Farewellin selostamia – keskeisenä teemana ovat varjot. Varjot häilyvät seinissä ja tekevät näyistä epätarkkoja.

Ensimmäisen näkynsä isä Urrutia kertoo kokeneensa vierailtuaan Salvador Reyesin luona. Kävellessään Farewellin kanssa kohti ravintolaa Urrutia kokee omituisen näyn, jonka Farewell selittää johtuvan siitä, että Urrutia oli vaikuttunut Reyesin kertomuksesta:

[...] [T]uve una visión donde el donaire se vertía a raudales, bruñido como el sueño de los héroes [...], y yo dije a Farewell que por un instante me había visto, allí, mientras caminábamos por esa tranquila calle bordeada de tilos, escribiendo un poema en donde se cantaba la presencia o la sombra áurea de un escritor dormido en el interior de una nave espacial, como un pajarito en un nido de hierros humeantes y retorcidos, y que ese escritor que emprendía el viaje a la inmortalidad era Jünger, y que la nave se había estrellado en la cordillera de Los Andes, y que el cuerpo impoluto del héroe sería conservado entre los hierros por las nieves eternas, y que la escritura de los héroes y, por extensión, los amanuenses de la escritura de los héroes, eran en sí mismos un canto, un canto de alabanza a Dios y a la civilización. (NdC, 50–51.)³⁹

Näyssään Urrutia kuvittelee sankarikirjailija Jüngerille sankarikuoleman. Kuten aiemminkin, hänestä puhutaan suurena sotasankarina. Myös todellisen Ernst Jüngerin taistelua ensimmäisessä maailmansodassa on kutsuttu sankarilliseksi. Hän ryhtyi kirjoittamaan sodan jälkeen, ja hänestä kehittyi yhteiskunnallinen ajattelija, jonka tavoitteena oli luoda uusi, uusnationalistinen Saksa rintamamieseliitin avulla. Kaunokirjallisissa teoksissaan Jünger on ylistänyt sotaa: hän kuvasi sitä herooiseksi elämykseksi, jossa pelko on syrjäytettävä urhoollisuudella. Hän piti sotaa todellisena olemassaolon taisteluna. Kirjailijana Jünger nautti Hitlerin ja natsien kunnioitusta, mutta kuitenkin kieltäytyi kansallissosialistien tarjouksista liittyä heidän riveihinsä. (Hietala 2008, 333–335.)

³⁹ ”[...] [N]äin näyn, jossa sulokkuus virtasi vuolaasti ja sileänä kuin sankareiden uni [...] ja sanoin Farewellille, että hetkellisesti olin nähnyt itseni siellä, samaan aikaan kun kävelimme lehmusten reunustamaa rauhallista katua, kirjoittamassa runoa, jossa laulettiin avaruusaluksessa nukkuvan kirjailijan läsnäolosta tai kultaisesta varjosta, joka muistutti pikkulintua savuavista ja vääntyneistä raudoista tehdyssä pesässä, ja että tuo kohti kuolemattomuutta matkannut kirjailija oli Jünger ja että alus oli törmännyt Andien vuoristoon ja että ikilumi oli säilönyt sankarin rautoihin takertuneen vahingoittumattoman ruumiin ja että sankarikirjoitus ja laajemmin ottaen sankarikirjoituksen amanuenssit muodostivat itsessään yhden laulun Jumalan ja ihmiskunnan ylistykseksi.”

Urrutian näyssä Jünger näyttäytyy jonkinlaisena tavoiteltavana ihanteena, johon Urrutia samastuu, vaikka lukija voikin ironisesti kokea Urrutian pelkuruudessaan täysin vastakohtaisena hahmona Jüngerille. Urrutian näky ja sitä seuraava Farewellin kertomus yhdistää Jüngerin Sankareidenmäkeen. Siinä missä Urrutia ihailee herooista sankarikuvaa ja näkee suuren sankarin muuttuvan urheiden tekojensa myötä kuolemattomaksi, Farewell muistuttaa kaiken unohtuvaisuudesta, siitä, että myös jalot aikeet ja teot päätyvät lopulta unholaan.

Urrutian näyissä yksi toistuva motiivi teoksen alkupuolella on nuoruudenmuisto hänen isästään, jonka Urrutia kuvailee ikään kuin liukuvan heidän kotitalonsa käytäviä pitkin. Urrutia myös kuvaa isänsä toistuvasti muun muassa nädän ja fretin hahmoiseksi, kykenemättä kertaakaan päättämään, miltä eläimeltä isä oikeastaan näyttää. Tämä toistuva kuva muistuttaa Urrutian muistelmien tiedostamattomasta luonteesta. Hän ei kykene täysin kontrolloimaan kertomustaan, vaan kuvat ja muistot menneisyydestä vain pulpahtavat hänen päähänsä. Tämä sopiikin teoksen psykoanalyttiseen tulkintaan ohjaavaan kerrontatapaan. Isän kuvan toistuminen voikin olla viittaus johonkin tiedostamattomaan traumaan, mahdollisesti jo lapsuudessa tai nuoruudessa koettuun häpeään. Häpeän alkuperä yhdistetään psykologisissa tutkimuksissa ihmisen varhaislapsuuteen. Hyvin varhaiset ja kokonaisvaltaiset häpeäkokemukset, jättävät voimakkaan ja pysyvän jäljen sekä muistiin että alitajuntaan. Lapsuudessa koettu nöyryytys tai häpäiseminen, tunteettomuus, välinpitämättömyys tai lapsen toiveiden sivuuttaminen voivat johtaa sisäistettyyn häpeään aikuisena. (Malinen 2003, 14.)

Kerrottuaan ensin Urrutialle Sankareidenmäestä, jota analysoin tarkemmin jo kolmannessa alaluvussa, myös Farewell näkee näyn. Kerronnasta käy ilmi, että näyn on saattanut aiheuttaa mahdollisen ruokamyrkytyksen ja juopumuksen yhdistelmä. Molemmat, Urrutia ja Farewell, tuijottelevat aluksi apaattisina ravintolan seiniä, kunnes Farewell alkaa yllättäen nähdä seinillä leikkivissä varjoissa asioita tulevaisuudesta. Hän näkee Nerudan voittavan Nobelin kirjallisuudenpalkinnon ja maailman muuttuvan, mutta että tämä kaikki tulee tapahtumaan vasta hänen kuoltuaan. Urrutia puolestaan kokee varjojen seuraamisen uuvuttavaksi:

[...] [U]n divertimento que parecía hipnotizar a mi maestro y que a mí me causaba vértigo y dolor en los ojos, [...] el dolor sólo se mantuvo en los ojos, lo cual era fácil

de subsanar, pues cerrándolos el asunto quedaba finiquitado, algo que hubiera podido y debido hacer, pero que no hice [...]. (NdC, 63.)⁴⁰

Urrutia tiedostaa, että särky hänen silmissään hellittäisi, jos hän sulkisi ne. Mutta tällä kertaa hän ei teekään niin. Toisin kuin Farewell, hän ei kuitenkaan onnistu näkemään näkyjä, vaan ainoastaan kadulla kävelevien ohikulkijoiden varjoja. Vaikka nimenomaan Farewell latelee ennustuksia tulevaisuudesta, silti myös Urrutia kokee profetoivansa kertoessaan Farewellille, että tämä tulee elämään vielä pitkään. Teoksen todellisuudessa Farewellin ennustukset osuvat oikeaan, Urrutian eivät.

Urrutian ja Farewellin dialogissa varjot toistuvat sekä optisina tai konkreettisina varjoina – tai niin konkreettisina kuin varjo vain voi olla – että käsitteellisinä varjoina, jolloin ne viittaavat esimerkiksi Platonin luolavertaukseen. Platonin kuuluisa vertaus pyrkii esittämään, että näkemämme maailma on vain heijastusta toisesta, ideoiden maailmasta, joka Platonin mielestä on todellisempi kuin näköaistimme varainen maailma. Houriessaan näkyjensä maailmassa, Farewell päivittelee elämän merkityksettömyyttä ja toteaa kirjojen olevan vain varjoja:

Y Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras. Y yo: ¿como esas sombras que ha estado mirando? Y Farewell: justo. Y yo: Platón tiene un libro muy interesante sobre ese asunto. Y Farewell: no sea idiota. Y yo: ¿qué le dicen esas sombras, Farewell, cuénteme? Y Farewell: me hablan de la multiplicidad de las lecturas. Y yo: múltiples pero bien miserables, bien mediocres. Y Farewell: no sé de qué me está hablando. Y yo: de los ciegos, Farewell, de los tropezones de los ciegos [...]. Y Farewell. no sé de qué me habla, qué le pasa, nunca lo había visto así. Y yo: me alegra que me diga eso. Y Farewell: ya no sé lo que digo, quiero hablar, quiero decir, pero sólo me sale espuma. (NdC, 64.)⁴¹

Jos elämä varjona viittaa Platoniin, myös kirjojen voi varjoina nähdä viittaavan antiikin Kreikkaan. Demokritoksen (n. 460–370 eaa.) klassisen mietelmän mukaan sanat ovat tekojen

⁴⁰ ”[...] [A]janviete vaikutti hypnotisoivan opettajani ja minulle se aiheutti huimausta ja sai silmäni särkemään; [...] särky pysyi vain silmissä, mikä olisi ollut helppo parantaa sulkemalla ne ja se siitä, ja niin olisin voinut tehdä ja niin minun olisi pitänyt tehdä, mutten tehnytään [...]”

⁴¹ ”Ja Farewell: mitä tekoa on elämällä, mitä kirjoilla, ne ovat vain varjoja. Ja minä: sellaisia varjoja, joita olette katsellut? Ja Farewell: juuri niin. Ja minä: Platonilla on eräs kiinnostava kirja aiheesta. Ja Farewell: alkää viisastelko. Ja minä: mitä nuo varjot kertovat teille, Farewell? Kertokaa minulle. Ja Farewell: ne puhuvat minulle lukutapojen moninaisuudesta. Ja minä: voivat ne olla moninaisiakin mutta pikemminkin säälettäviä ja keskinkertaisia. Ja Farewell: en ymmärrä, mistä puhutte. Ja minä: sokeista, Farewell, sokeiden kömmähdyksistä [...]. Ja Farewell: en tiedä, mistä puhutte tai mikä teidän on, en ole koskaan nähnyt asiaa samalla tavalla. Ja minä: olen iloinen, että sanotte noin. Ja Farewell: en enää tiedä, mitä sanon; haluan puhua, haluan sanoa, mutta suustani pääsee vain vaahtoa.”

varjoja. Samaa ajatusta jatkoi myöhemmin myös espanjalainen jesuiittafilosofi Baltasar Gracian teoksessaan *Viisauden käsikirja* (*Oraculo manual*, 1647). Meksikolainen modernisti Octavio Paz puolestaan on lainannut Demokritoksen aforismia teoksensa *Sombras de obras* (1983) nimeen. Paz hyödyntää Demokritoksen ajatusta viitaten sillä kritiikkiin ja kaikkeen muuhun, mitä kirjoitamme taiteesta: ”Entre los hechos y las cosas están las hechuras, las cosas hechas por el hombre: las obras. Nuestros comentarios y reflexiones ante una obra de arte, ¿qué son sino sombras?” (Paz 1996, 9.)⁴² Kun Farewell lausuu sanat: ”de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son sólo sombras”, äänessä on myös kirjallisuuskriitikko, joka kuulostaa enemminkin katkeralta ja välinpitämättömältä kuin innostuneelta kirjallisuudesta, huolimatta esimerkiksi ystävänsä saamasta Nobel-palkinnosta, minkä hän näkee ennalta. Kuten Shakespeare Tanskan prinssi Hamletin suulla kirjoitti, kirjat ovat vain täynnä ”sanoja sanoja sanoja” ja nuo sanat ”panettelevat”⁴³ (Shakespeare 2010, 54).⁴⁴ Farewellin sanat asettuvat näiden edellä mainittujen ajattelijoiden ja kaunokirjailijoiden teosten jatkumolle. Kirjat ja sanat ovat hänestä varjoja, mutta varjoja mistä? Jostakin todellisemmasta, aidommasta kokemuksesta? Platonin mukaan varjot ovat peräisin muodoista ja noiden muotojen antajat ovat instituutioita ja auktoriteetteja, jotka määrittelevät sen, miten näemme maailman. Nähdäkseni niin kirjailija kuin kirjallisuuskriitikko ovat eräänlaisessa auktoriteettiasemassa, sillä he määrittelevät todellisuutta antaen sille muotoja ja ohjaavat näkemään todellisuuden tietyllä tavalla. Auktoriteettiasemassa olevalla henkilöllä on vaikutusvaltaa muihin ihmisiin ja hän voi saada ihmiset katsomaan ja näkemään maailman eri tavalla. Tässä valossa Farewellin lausahdus on siinä mielessä ristiriitainen, että hän tuntuu väheksyvän kirjallisuuden merkitystä mitä tulee todellisen kokemuksen tai esimerkiksi muistin välittämiseen.

Farewellin asenne kirjallisuutta kohtaan esitetään lopulta hyvin välinpitämättömänä. Kyseessä ei ole ensimmäinen kerta, kun teoksen henkilöhahmot osoittavat välinpitämättömyyttä taidetta tai ylipäätään ulkomaailmaa kohtaan. Esimerkiksi Patrick Dove vahvistaa, että teoksen kirjalliseen eliittiin kuuluvat henkilöhahmot ovat kiinnostuneita lähinnä omasta maineestaan ja menestyksestään, ja he pyrkivät edistämään näitä kaikin mahdollisin

⁴² ”Tekojen ja asioiden väliin jää se, mikä on valmistettu, ihmisen tekemät asiat, ihmiskäsin tehdyt työt. Mitä muuta meidän kommentaariimme ja pohdintamme jonkin taideteoksen edessä ovat kuin varjoja?”

⁴³ Alkuperäisessä tekstissä on käytetty englannin kielen sanaa *slander*, joka voi tarkoittaa niin herjaamista kuin panettelua. Joka tapauksessa yhdistän sitaatin vääristellyn ja epätodennäköisen tiedon levittämiseen.

⁴⁴ Toisaalta Shakespearen *Macbethissa* (1606) nimihenkilö toteaa kuuluisassa monologissaan elämän olevan vain varjoa, jonkin todemman, merkityksetöntä esittämistä: ”Life’s but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more. It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.”

keinoin, kuten Urrutiankin toimista saattaa huomata. Urrutian välinpitämättömyys ei rajaudu vain kirjallisuuspiireihin vaan koskee muitakin sosiaalisia suhteita. Doven mukaan tämä herättää kysymyksen vastuullisuudesta. Hän näkee vastuuttomuuden esille nostamisen olevan tapa osoittaa kritiikkiä kirjallisuusinstituutiota kohtaan. (Dove 2015, 148–150.) Kysymys vastuusta liittyy myös häpeään. Välinpitämättömyys ja vastuuttomuus johtavat luonnollisesti häpeään. Häpeätutkija Ben Malisen mukaan on luonnollista, että ihminen tuntee häpeää ja syyllisyyttä, kun hän tekee jotain väärin, mikä puolestaan kertoo siitä, että häpeä on moraalisena tunteena inhimillisyyden perusta. Häpeän positiivinen ulottuvuus saa aikaan sen, että ihminen tunnistaa ja myöntää oman vastuunsa sekä ottaa vastuun virheistään. Häpeällisen asian salailu ja piilottelu sen sijaan johtavat häpeän ruokkimiseen ja sisäistämiseen. (Malinen 2003, 30–33, 88–90.)

Farewell jatkaa edellä käsittelemääni keskustelua todeten, että varjot puhuvat hänelle erilaisten lukutapojen moninaisuudesta. Urrutian mukaan lukutavat voivat olla moninaisia, mutta liika moninaisuus tekee niistä myös surkeita ja keskinkertaisia. Urrutia esittää, että hänestä eriävät lukutavat ovat *sokeiden* lukutapoja, sokeiden kömmähdyksiä ja kompurointia pimeässä. Jo toistamiseen Urrutia syyttää muita ihmisiä sokeiksi. Samalla hän kuitenkin puhuu oman yksioikoisen ja kapeakatseisen näkemyksensä puolesta, ihan kuin yhtä teosta voisi lukea vain yhdellä tietyllä tavalla. Näkemys on vanhoillinen, mikä muistuttaa lukijaa Urrutian vannoutuneesta luonteesta, josta hän pyrkii pitämään kiinni ehdoin tahdoin myös koettelemusten edessä. Yhtenä koettelemuksena mainittakoon tässäkin kohtauksessa Farewellin häntä kohtaan osoittama verbaalinen seksuaalinen häirintä, joka saa Urrutian punastumaan. Elspeth Probynin (2005, vii–viii) mukaan kiinnostus saa aikaan häpeän. Häpeä syntyy vasta kun yhteys tai kiinnostus aiheeseen on ensin luotu esimerkiksi rakastumalla. Punastuminen on yksi häpeäaffektin fyysisistä reaktioista ja hyvin helposti havaittava sellainen. Häpeä on monesti ruumiillinen kokemus, ja varsinkin noloistumisen äkillisyys voi aiheuttaa kokijassaan suoranaista hätää ja puolustautumisen tarvetta (Aaltola 2019, 75). Probynin mukaan häpeän ruumiillisuus on perua sen kytkeytymisestä muistin ruumiillisuuteen. Kuten myös Marianne Hirsch (2008, 112) kirjoittaa, traumaattiset kokemukset voivat purkautua tahattomasti ruumiillisina ja nonverbaalisina reaktioina, jotka rikkovat pakotetusti ylläpidetyn hiljaisuuden. Probyn puolestaan puhuu somaattisesti tunnetusta menneisyydestä. Häpeän lisäksi myös esimerkiksi pelko on vastaavanlainen tunne, jota ihminen kantaa mukanaan nimenomaan ruumiissaan ja joka voi aiheuttaa ihmisessä psykosomaattisia reaktioita. Probyn

viittaa somaattista psykologiaa tutkineeseen Katherine Youngiin, joka puolestaan puhuu ihmisruumiista muistin lihana. (Probyn 2005, 47.) Tämän teorian valossa onkin tulkittavissa, että Urrutian fyysisen reaktion taustalla on todellinen, syvältä muistista kumpuava, menneisyydessä tunnettu tunne, kuten häpeä tai pelko, joka nousee tilanteessa uudelleen pintaan. Tämä puolestaan vahvistaa tulkintaani siitä, että Urrutian käytöksen taustalla on häpeää, syyllisyyttä tai jopa katumusta, joka tässä tilanteessa vaikuttaisi kumpuavan hänen oman seksuaali-identiteettinsä kyseenalaistamisesta. Häpeä koettelee näin Urrutian itsetuntoa.

Myös sokeutuminen voidaan tulkita eräänlaiseksi psykosomaattiseksi reaktioksi. Urrutian oma ”sokeutuminen” ja muiden syyttäminen sokeudesta ovat psyykkisiä torjuntareaktioita, jotka syntyvät syyllisyyden ja häpeän kokemuksista. Sokeutumisen voi nähdä psykologisin termein mielen defenssimekanismina. Ihmismieli on ohjelmoitu torjumaan ikäviä ajatuksia. Esimerkiksi Elisa Aaltola on kirjoittanut häpeän johtavan toisinaan defenssi- eli torjuntakeinoihin, joiden avulla on tarkoitus suojella minua ulkopuolisilta väitteiltä ja vaikutteilta. Toisaalta se on myös keino pitää ihmisten ajatukset yhtenäisinä ja suojella näin suljettua yhteisöä ulkopuolisilta vaikutteilta. Yhtenä torjunnan muodoista Aaltola mainitsee vetäytymisen ja välttelyn, joiden alle teeskennelty sokeus ja kuurouskin asettuvat. Välttely voi Aaltolan mukaan johtaa tahattomaan itsepetokseen. Silloin kun ihminen välttelee sellaista tietoa, joka ei sovi hänen lähipiirinsä arvomaailmaan, voidaan puhua myös tahallisesta tietämättömyydestä. (Aaltola 2019, 44–48.) Toisin sanoen tämä häpeästä syyllisyyden kautta kumpuava välttely voi ilmetä myös asioiden todellisen laidan näkemisen ja kuulemisen kieltämisenä. Ajatus on helposti sovellettavissa teoksen maailmaan, jossa katolinen pappi selvästi kieltäytyy näkemästä ympärillään tapahtuvaa vallankaappausta ja kansansortoa, jotka sotivat kirkollisia lähimmäisenrakkauden ja myötätunnon arvoja vastaan. Urrutia elää vielä muistelmissaankin itsepetosta, vaikkei sitä itse tunnistaakaan.

Yksi Urrutian näkemistä unista liittyy hänen kertomukseensa María Canalesin iltamista teoksen loppupuolella. Urrutia kertoo nähneensä unta isä Antoniosta, jonka kuoleman hän oli todistanut Burgosissa. Unessa hän näkee myös isä Antonion Rodrigo-haukan istuvan puun oksalla. Isä Antonio on unessa vaiti, hän vain kyynelehtii ja osoittaa lehdetöntä puuta, jonka isä Urrutia pian tunnistaa juudaksenpuuksi. Puu on saanut nimensä *Raamatun* kertomuksen perusteella. Sanotaan, että Juudas Iskariot hirttäytyi juuri tähän puuhun sen jälkeen, kun oli kavaltanut Jeesuksen. Puu on siis nimetty länsimaisen kulttuurihistorian kenties tunnetuimman kavaltajan mukaan. Urrutia kertoo ymmärtäneensä unen merkityksen

myöhemmin seuraavasti: ”[...] Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros.” (NdC, 138.)⁴⁵ Urrutia vertaa kotimaataan Juudaksen hirttäytymispuuhun, kuin Chilestä olisi tullut petturien ja takinkääntäjien hautausmaa tai kaatopaikka. Juudaksen hirttäytyminen *Raamatussa* linkittyy sekin häpeään ja syyllisyyteen. Ymmärrettyään tekemänsä vääryyden, Juudas kokee syyllisyyttä ja katumusta. Hän hirttäytyy, koska ei pysty elämään teostaan aiheutuneen häpeän kanssa. Riistämällä henkensä hän kokee sovittavansa tekemänsä vääryyden. Samoin katui myös isä Antonio, joka kuolinvuoteellaan havahtui haukkametsästyksen moraalisiin ongelmiin. Kirjoitan isä Antonion tapauksesta tarkemmin kolmannen luvun toisessa alaluvussa, kun liitän haukkametsästyksen pulujen vaientamiseen. Esitän, että kyseessä on kirkon konservatiivisen siiven yritys vaientaa sen maltillisempi siipi.

Teos myös päättyy näyn näkemiseen. Kun isä Urrutia makaa lopuksi omalla kuolinvuoteellaan, kuvat alkavat vilistää hänen silmiensä edessä:

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado. Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente. (NdC, 149–150.)⁴⁶

Teoksen päättymiseen sisältyy havahtumisen hetki. Urrutia tunnistaa vanhentuneen nuoren omaksi itsekseen. Tunnistamisen hetkeen liittyy myös kauhun tunne. Hän on ennestään

⁴⁵ ”[...] [K]oko Chile oli muuttunut juudaksenpuuksi, lehdeettömäksi puuksi, joka oli selvästikin kuollut mutta juurillaan yhä kiinni mustassa maassa, meidän hedelmälliseen mustassa maassamme, jossa madot kasvavat lähes puolimetrisiksi.”

⁴⁶ ”Ja silloin kysyn itseltäni: missä vanhentunut nuori on, miksi hän on kadonnut? Ja vähitellen totuus alkaa kohota pintaan kuin kuollut ruumis. Ruumis, joka nousee meren pohjasta tai jonkin notkon pohjasta. Näen hänen kohoavan varjonsa. Hänen horjuvan varjonsa. Hänen varjonsa, joka nousee kuin se kapuaisi ylös märkeä fossiilisella planeetalla. Ja silloin osittain sairauteni varjostamana, näen hänen hurjat kasvonsa, hänen lempeät kasvonsa, ja kysyn itseltäni: olenko minä vanhentunut nuori? Onko tämä se todellinen, suuri pelko, että olenkin itse vanhentunut nuori, joka huutaa vaikei kukaan kuule? Ja että se surkea vanhentunut nuori olenkin minä? Ja silloin ihailemani kasvot vilistävät ohi huimaavaa vauhtia; kasvot, joita rakastin, vihasin, kadehdin, halveksuin. Kasvot, joita suojelin, joita kohti hyökkäsin, kasvot, joilta itseäni varjelin ja joita etsin turhaan.”

aavistanut asioiden todellisen laidan, mutta kieltänyt asian itseltään. Urrutia havahtuu siihen, että on kieltäytynyt näkemästä itseään todellisessa valossa. Havahtuminen saa Urrutian silmät rävähtämään auki, niin että hän näkee elämänsä kuin filminauhana silmiensä edessä. Urrutia luettelee näkevänsä ihmisten kasvoja. Kasvoihin liittyy tunteita, joihin saattaa kuulua myös tukahduttamista: ihailua, rakkautta, vihaa, kateutta ja halveksuntaa. Näkeminen onkin ennen kaikkea tunteiden näkemistä, niiden tunnistamista itsessä. Urrutia tulee näin tietoisemmaksi itsestään.

Teoksen viimeinen virke on muusta tekstistä poiketen kirjoitettu erilliseksi kappaleeksi. Teoksessa ei ole muita kappalejakoja ollenkaan, vaan Urrutian monologi jatkuu taukoamatta kirjan sivuilla. Vasta ennen viimeistä virkettä tulee ensimmäinen hengähdystauko, mikä korostaa lopetusvirkkeen painokkuutta: ”Y después se desata la tormenta de mierda.” (NdC, 150.)⁴⁷ Kappalejako ja virkkeen passiivirakenne jättävät mahdollisuuden sille, että viimeisessä virkkeessä kertoja olisikin joku muu kuin Urrutia. Oli kertoja sitten kuka tahansa, joka tapauksessa hänen sanansa viittaavat Urrutian äskettäiseen yksinpuheluun, tunnustuksenomaiseen puheeseen, jossa hän on tunnustamisen ja totuuden kertomisen sijaan pyrkinyt kuitenkin välttelemään totuutta. Nähdäkseni viimeisen virkkeen *paskamyrsky* viittaa tässä sen tavanomaisen, johdannossa selittämäni merkityksen lisäksi pulujen ulosteeseen. Urrutian kuoltua pulut pääsevät valloilleen, sillä samalla kuolee haukka. Ilmaus on vertauskuvallinen, kuten kertomuksen kuvaama maailma kokonaisuudessaan. Urrutia on itse ollut kuin haukka – sokeuttamalla kesytetty ase ja portinvartija, jota niin kirkko kuin valtio ovat käyttäneet hyödyksi. Jää toivo, että Urrutian kuoltua pehmeämmät arvot nousevat ohjaksiin.

Unien ja näkyjen moninaisuus teoksessa linkittyy tunteiden ja tässä tapauksessa etenkin häpeän torjuntaan. Tunnistamaton häpeä pyrkii välittymään kokijalleen alitajuisesti unimaailman välityksellä. Romaanin kerrontaa ohjaa psykoanalyttinen ihmismielen hahmotustapa. Niinpä tarkastelen myös häpeää juuri psykoanalyttisessä mielessä.

⁴⁷ ”Ja sitten paskamyrsky pääsee valloilleen.”

3. VAIKENEMINEN: MYKKYYS

Sanotaan, että suomalainen vaikenee kolmella eri kielellä, sillä puhumattomuus, niin kuin häpeäkin, on luonteellemme ominaista. Häpeätutkimuksessa häpeän tunne ja vaikeneminen punoutuvat yhteen: vaikenemista edeltää häpeä. Vaikeneminen nähdään häpeätutkimuksissa usein defensiivisenä käytöksenä – se on puolustautumista oman minäkuvan tai maailmankuvan rikkoutumista vastaan. Puhumattomuus on vetäytymistä, jonka tarkoituksena on lieventää koettua häpeää (ks. esim. Aaltola 2019, 44–46.)

Romaanissa *Nocturno de Chile* vaikenemista ja hiljentämistä tapahtuu monin eri tavoin. Henkilöhahmot hiljenevät ja vakuuttelevat myös toisiaan sinetöimään huulensa ja pysymään vaiti. Toisaalta ihmisiä ja eläimiä myös vaiennetaan. Haukat saalistavat puluja, ja väkivallan uhka saa ihmiset pysymään hiljaa. Vaikenemiseen kuuluu kaikenlaisen itseilmaisun vaimentaminen – myös kirjoittamisen. Puhua voi myös kirjoittamalla, joten myös kirjoittamattomuus on mahdollista nähdä yhtenä vaikenemisen tapana.

Vaikeneminen kulkee käsi kädessä näkemisestä ja kuulemisesta kieltäytymisen kanssa. Se, mitä ei nähdä tai mitä ei kuulla, siitä ei voi myöskään puhua. Jos romaanin alkupuolella isä Urrutian kertomissa muistoissa vilahti useammin näkemiseen ja kuulemiseen liittyviä elementtejä, tiivistyy teoksen kerronta romaanin loppupuolella enemmän puhumattomuuden ympärille, mikä onkin looginen järjestys, kuten kuuluu sanonnastakin: *see no evil, hear no evil, speak no evil*. Vasta aivan lopuksi isä Urrutialle itselleenkin paljastuu, mihin puhumattomuus on hänet johtanut.

3.1. Hiljentymisen ja puhumattomuus – vaikeneminen valintana

Vaikeneminen on isä Urrutialle selvästikin valinta. Monesti kertomuksiensa aikana, hän toteaa yksinkertaisesti: ”yo me quedé quieto” tai ”opté por callar”⁴⁸. Hän tekee tietyissä tilanteissa tietoisien päätöksen olla osallistumatta keskusteluun tai kommentoimatta aihetta, josta hänellä saattaisi olla jotakin sanottavaa. Kuten romaanin paljonpuhuvasta aloituksesta jo selviää, mykkyys on ollut isä Urrutian valinta jo pitkään, ja hän on elänyt tyytyväisenä tilanteeseen: ”Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo.

⁴⁸ Suomeksi: ”pysyin vaiti” tai ”päätin vaieta”.

Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos.” (NdC, 11, kursivointi lisätty.)⁴⁹ Urrutia myöntää jo heti aluksi eläneensä mykkänä ja siten tyytyväisenä oloonsa. Vaikeneminen on ollut hänelle luonnollinen valinta aina siihen asti, kunnes hän alkaa kuulla vanhentuneen nuoren äänen, joka tuo ikävät muistot hänen mieleensä. Kuten olen jo aiemmin maininnut, Urrutia kiinnittää kerronnassaan paljon huomiota hiljaisuuteen ja hiljaisiin hetkiin. Kun mieltä häiritsevät äänet laantuvat, hän yltyy suorastaan ylistämään hiljaisuutta: ”Qué alivio. Qué silencio. Qué paz.” (NdC, 71.)⁵⁰ Hiljaisuus ei tarkoita rauhaa ja hiljaisuutta vain muiden ääniltä, vaan myös Urrutian omalta ääneltä. Vanhentunut nuori on hänen yliminänsä ääni, omantunnon soimaava ääni, jonka ajoittaisesta vaikenemisesta Urrutia iloitsee ja kokee helpotusta. Hiljaisuuteen sisältyy myös pahaenteisyyttä. On tapana sanoa, että on liian hiljaista, silloin kun tilanne on jollakin tapaa uhkaava tai paha enteilevä. Tässäkin tapauksessa vaikeneminen merkitsee sitä, että jotakin raskauttavaa jää ilmaisematta. Raskauttava on toisaalta myös Urrutian tiedostettu päätös pysyä vaiti ja olla tuomatta esille kaikessa hiljaisuudessa lepääviä asioita.

Vaikeneminen on mahdollista nähdä yhtenä välttelyn muotona eli samanlaisena defenssikeinona, josta kirjoitin jo aiemman luvun päätteeksi teeskennellyn sokeuden ja kuurouden yhteydessä. Urrutia välttelee vaikeiden asioiden kohtaamista ja pysyy siksi vaiti. Häpeä on yksi yleinen syy, joka saa ihmisen tukeutumaan defenseseihin eli torjuntakeinoihin. Välttelyssä ja torjunnassa on kyse häpeän negatiivisesta luonteesta. Häpeä voi johtaa moraalisesti entistä hatarampiin tekoihin ja ajatuksiin. Monen häpeätutkijan mukaan ero häpeän ja syyllisyyden välillä on nimenomaan siinä, että syyllisyys on moraalinvartijatunteena positiivisempi, moraalista edistävä, produktiivinen tunne, kun taas häpeä negatiivinen ja regressiivinen tunne, joka saa ihmisen käyttäytymään vain entistä moraalittomammin (ks. esim. Aaltola 2019, 18, 31, 44).⁵¹

Häpeä nähdään minäkeskeisenä tilana, jossa ihmisen huomio suuntautuu itseä kohtaan (Aaltola 2019, 31). Häpeävä ihminen huolestuu siitä, että muut näkevät hänet ”alastomana”,

⁴⁹ ”Minä kuolen nyt, mutta minulla on vielä paljon sanottavaa. Omatuntoni oli tahraton. Elin *mykkänä* ja omassa rauhassani. Mutta arvaamatta alkoikin tapahtua. Syyllinen on tuo vanhentunut nuori. Omatuntoni oli tahraton. Nyt se ei enää ole. On siis selvitettävä muutamia asioita.” (kursivointi lisätty)

⁵⁰ ”Mikä helpotus. Mikä hiljaisuus. Mikä rauha.”

⁵¹ Toki on myös toinen häpeätutkijoiden koulukunta, jonka mukaan häpeä voi olla positiivinen ja produktiivinen tunne, mutta se vaatii ihmiseltä parempia tunnetaitoja, häpeän tiedostamista, hyväksymistä ja hallitsemista (Aaltola 2019, 15). Näin ei voi todeta tapahtuvan Urrutian kohdalla.

kaikkine virheineen. Huolestumiseen liittyy siis paljastumisen pelko. Urrutian kohdalla häpeän minäkeskeisyys näkyy siinä, että puhumattomuuden lisäksi se aiheuttaa hänessä egoistisia ajatuksia ja käyttäytymistä. Urrutian muisteluista välittyy vähän väliä tietty huolestuneisuus. Maine on Urrutialle tärkeä asia, ja häntä huolestuttaa se, mitä muut hänestä ajattelevat. Urrutia myös vaikenee virheistään. Sen sijaan hän syyttelee muita ja kehuskelee muun muassa omalla vastuullisuudellaan ja saavutuksillaan.

Käytän minäkeskeisyyden ilmenemisestä esimerkkinä Urrutian suhdetta María Canalesiin. Urrutia vähättelee toistuvasti väitteitä siitä, että hän olisi tuntenut Canalesin läheisesti, ja puolustautuu näin lukijan edessä. Silti hän väittää tuntevansa Canalesin tarinan paremmin kuin muut. Kertoessaan Canalesin tarinaa Urrutia kuitenkin takeltelee muistikuvissaan kuin ei muistaisi varmasti: ”Tenía dos hijos. [...] Si mal no recuerdo, tenía dos hijos pequeños, el mayor de dos o tres años y el menor de unos ocho meses [...]” (NdC, 126.)⁵² Myöhemmin kertomuksessaan Urrutia muistaa lapset jälleen hyvinkin tarkkaan. Kerronnasta jää vaikutelma, kuin hän aloittaisi kertomuksensa teeskennellen, ettei kiinnittänyt talossa ollessaan niin tarkkaan huomiota yksityiskohtiin ja sivuseikkoihin. Urrutian puhe vilisee ristiriitoja, sillä loppujen lopuksi hän vaikuttaa tuntevan Canalesin talon läpikotaisin, vaikka samalla väittää yleensä istuneensa vain yhden ja saman huoneen nurkassa ja käyneensä Canalesin iltamissa muutenkin vain harvoin:

Y al cabo de una semana allí estábamos de nuevo. Es una forma de decir. Yo no iba cada semana. Yo aparecía en la casa de María Canales una vez al mes. Tal vez menos. Pero había escritores que iban cada semana. ¡O más! Ahora todos lo niegan. Ahora son capaces de decir que era yo el que iba cada semana. ¡Que era yo el que iba cada semana! Pero eso hasta el joven envejecido sabe que es una falacia. Así que eso queda descartado. Yo iba poco. En el peor de los casos yo no iba mucho. Pero cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublabla el entendimiento. Me fijaba en las cosas. (NdC, 128.)⁵³

⁵² ”Jollen aivan väärin muista, hänellä oli kaksi pikkulasta, joista vanhempi oli kahden, kolmen vanha ja nuorempi noin kahdeksan kuukauden [...]”

⁵³ ”Ja viikon kuluttua olimme siellä jälleen. Niin on tapana sanoa. Itse en käynyt siellä joka viikko. Vierailin María Canalesin luona kerran kuukaudessa. Ehkä harvemminkin. Mutta oli kirjailijoita, jotka kävivät siellä viikoittain. Useamminkin! Nyt he kaikki kieltävät sen. Nyt he saattavat sanoa, että se olin minä, joka siellä kävi joka ikinen viikko. Että se olin minä, joka kävi siellä vielä useamminkin! Mutta jopa vanhentunut nuori tietää, että tuo on petosta. Asia voidaan siis unohtaa. Minä vierailin siellä harvoin. Pahimmalla hetkellä en käynyt juuri lainkaan. Mutta kun kävin, pidin silmäni auki, eikä viski päässyt turruttamaan ymmärrystäni. Minä pysyttelin tarkkaavaisena.”

Samalla kun hän teeskentelee, ettei muistakaan Canalesin taloa enää kovin tarkkaan, hän huomauttaa istuneensa talossa aina silmät tarkkana ja kiinnittäneensä talossa tapahtuneisiin asioihin huomiota. Vaikenemisen lisäksi Urrutia takeltelee sanoissaan ja kiertele aiheensa ympärillä. Hän niin sanotusti puhuu itsensä pussiin, sillä hän itse tuo esille ristiriidat sanojensa ja tekojensa välillä. Tämä vahvistaa jälleen lukijan epäilystä Urrutiasta epäuskottavana kertojana. Kerronnan epäluotettavuus ilmenee etenkin siinä, miten Urrutia välttelee paneutumasta tiettyihin aiheisiin tai kertoo tilanteista, jotka vaikuttavat keksityiltä tai vähintään vääristellyiltä. Lisäksi hänen henkilöhahmonsa epäilyttävät ja lievästi vastenmieliset piirteet ovat omiaan herättämään lukijassa epäilyksiä kertojan luotettavuutta kohtaan. James Phelanin (2007, 223–225) termein kyse olisi vieraannuttavasta epäluotettavuudesta, jonka lukija voi havaita epäjohtonmukaisuuksina kertojan selonteoissa, tulkinnoissa ja arvioissa. Tarkemmin ottaen Urrutian epäluotettavuus on osa hänen tiedostamattomuuden ilmaustaan. Näen kerronnan hapuilut ja ristiriitaisuudet merkinä kerronnan tietyntasoisesta moniäänisyydestä: äänessä ovat sekä Urrutian minä sekä osittain tiedostamaton yliminä, joka pyrkii puuttumaan kertomukseen. Ristiin puhuminen on näin luonnollinen ilmiö; siihen sisältyy sekä osittain tiedostettua että tiedostamatonta kertomuksen vääristelyä. Niin romaanin rakenteen kuin sisällönkin kannalta on tarkoituksellista, että kertojahahmon funktiona on esittää itsensä epäluotettavassa valossa ja lopulta myös naurunalaisena lukijan silmissä, mihin sisäistekijän teoksessa viljelemä ironia ja musta huumori kertojan ajavat. Urrutian kertojana esittämät ajatukset ja mielipiteet voikin näin tulkita täysin vastakkaisiksi romaanin sisäistekijän näkemyksille.

Tulkitsemalla Urrutian defensiivistä käytöstä, kuten vaikenemista ja asioiden ympärillä kiertelyä sekä ristiriitaisuuksia hänen kertomuksissaan, on myös mahdollista löytää ne kipupisteet, jotka henkilöä jäytävät ja jotka hän pyrkii salaamaan. Tässä tapauksessa Urrutia vaikuttaa välttelevän sitä, että lukijalle selviäisi hänen suhteensa läheinen luonne Canalesin taloon sekä María Canalesiin ja tämän perheeseen. Tulkitsen Canalesin taloon tiivistyvän muistoja ja syyllisyyden tunteita, sillä Urrutian mukaan kaikki pyrkivät kieltämään osallisuutensa iltamiin. Kun Canalesin tontin oikeat omistajat aikovat lopulta purkaa talon, on ele symbolinen ja viittaa menneisyyden unohtamiseen: ”De mi casa, dijo María Canales, no quedará memoria alguna.” (NdC, 145.)⁵⁴ Samalla tavoin Urrutia pohtii Canalesin talon tilannetta omin sanoin: ”Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (NdC,

⁵⁴ ”Minun kodistani, sanoi María Canales, ei jäisi pienintäkään muistoa.”

142.)⁵⁵ Urrutia esittää tässä suoraan, että hänestä joidenkin asioiden olisi parempi pysyä salassa. Hän korostaa ajallisen ulottuvuuden merkitystä asioiden salaamisessa. Ajan säilömillä asioilla on myös tapana unohtua. Kieltäminen ja pyrkiminen unohdukseen osoittavat myös sen, miten paljon muiden ihmisten mielipiteillä ja arvostuksella on merkitystä Urrutialle, sillä vielä vuosia tapahtuneen jälkeen hän puolustautuu lukijan edessä varjellakseen minuuttaan syytöksiltä ja loukkauksilta.

Läpi elämän jatkuneen vaikenemisen jälkeen Urrutia lopulta kuitenkin päättää puhua ja tekee sen ikään kuin tunnustaen menneisyyden tekonsa ja syntinsä kuolinvuoteellaan. Menneisyyden haamut ovat kasvaneet liian suuriksi ja vanhentuneen nuoren ääni alkaa tunkeutua vaikenemisen verhon läpi. Urrutian vaikeneminen ei olekaan hallittua, vaan hänen oma äänensä alkaa varoittamatta kaikua mielessä. Myös lähestyvä kuolema ajaa Urrutiaa viimeiseen ripittäytymiseen ennen lopullista tuomiota. Kiertely ja kaartelu kuitenkin paljastavat, ettei tunnustuksellisiin piirteisiin verhottu kertomus olekaan täysin vilpittön. Palaan Urrutian puheen tunnustuksellisiin elementteihin ja jatkan samalla puhumattomuuden ja vaikenemisen teeman käsittelyä tarkemmin seuraavan luvun ensimmäisessä alaluvussa.

3.2. Vaientaminen

Vaiementaminen ilmenee monellakin konkreettisella tavalla Urrutian muistoissa, mutta nähdäkseni jokaisessa tapauksessa vaiementaminen liittyy tavalla tai toisella oman sisäisen äänen vaiementamiseen. Puhun tässä alaluvussa etenkin tiedostamattoman alueelta kumpuavasta yliminän tai omantunnon äänestä, joka on teoksessa henkilöity. Äänen haltija on kasvoton, mutta häntä nimitetään vanhentuneeksi nuoreksi. Äänelle on ominaista, että se pulpahtaa aika ajoin esiin keskeyttäen Urrutian monologin. Vanhentuneen nuoren merkitys on näin alaluvun teeman kannalta oleellinen. Yliminän äänellä on yhteinen lähde affektiivisen häpeän kanssa, sillä ne molemmat syntyvät nimenomaan tiedostamattoman alueella. Ihmismielen tiedostamattomiin alueisiin viitataan romaanissa muutenkin kuin vain vanhentuneesta nuoresta puhuttaessa. Esimerkiksi erään Farewellin verbaalisen lähentelyn jälkeen, vetoaa Urrutia mielenlujuuteen ja tiedostamattoman hallintaan sanoen:

⁵⁵ ”Miksi puuttua mihinkään, mitä aika niin armeliaasti varjelee?”

Y yo: no es usted quien habla, es el vino, son esas sombras que lo inquietan. Y Farewell: no se ruborice, todos los chilenos somos sodomitas. Y yo: todos los hombres son sodomitas, todos llevan un sodomita en el arquitrabe del alma, no sólo nuestros pobres compatriotas, y uno de nuestros deberes es imponernos sobre él, vencerlo, ponerlo en rodillas. Y Farewell: habla usted como un chupador de picos. Y yo: nunca lo he hecho. (NdC, 65–66.)⁵⁶

Urrutia toteaa, että jokaisen mielen sisässä asustaa sodomiitti, jonka ääni tulisi vaientaa. Urrutia vetoaa mielenlujisuuden lisäksi myös uskon lujittavaan voimaan, sillä seuraavissa sanoissaan hän toteaa hartaan opiskelun ja rukoilemisen pitäneen hänet pappisseminaarissa moraalisesti vahvana. Urrutia viittaa sisäisiin ääniin, jotka ohjailevat ihmistä oman itsen ja moraalin vastaisiin tekoihin. Hän vetoaa näin näkemykseen, että jokaisessa ihmismielessä olisi niin sanotusti varjoisa, moraalisesti arveluttava puoli, jota tulee kontrolloida. Tällä hän tarkoittaa Freudin idiksi nimeämää viettienvaraista osaa minuudesta. Ei ole sattumaa, että varjoihin viitataan teoksessa niin kovin usein. Varjot ilmenevät teoksessa toistuvasti pahaenteisinä; ne ovat kuin totuutta varjelevia verhoja, joita Urrutia kieltäytyy raottamasta. Vasta aivan teoksen lopussa totuus valkenee, kun vanhentuneen nuoren varjoissa häilyvät kasvot alkavat vähitellen hahmottua, kunnes Urrutia tunnistaa ne omiksi kasvoikseen. Urrutia saattaa osittain tietoisesti aavistaa kuulemiensa äänien olevan hänen omiaan, vaikkei suostukaan tunnustamaan asiaa tietoisesti kuin vasta aivan lopuksi. Käynnissä on eräänlainen ihmisen sisäinen valtakamppailu, jossa psyyken eri osa-alueet taistelevat keskenään.

Psykoanalyttisesta näkökulmasta häpeä liittyy juuri minän ja yliminän sekä minäihanteiden välisiin suhteisiin ja siksi se tavataan liittää narsismiin ja infantiiliin seksuaalisuuteen. Sitä on pidetty esimerkiksi psykoseksuaalisen teorian sivuteemana. Häpeä nähdään defensiivisenä tunteena, joka liittyy vastavuoroisuuden tavoitteluun. (Ikonen & Rechardt 2012, 185, 189.) Ihminen voi siis tavoitella toisen ihmisen huomiota, esimerkiksi seksuaalisessa mielessä tai itsekeskeisyydessään, ja epäonnistuessaan tavoitteessaan pintaan nousee defensiivinen häpeä. Häpeä voi vaatia kokijaltaan liikoja, sillä kohdistuessaan ihmisen itseen, häpeävästä ihmisestä tuntuu helposti siltä, että häpeä edellyttää koko itsen muuttamista (Ikonen & Rechardt 2012, 187). Siksi onkin luonnollinen reaktio, että Urrutia pyrkii vaientamaan kuulemansa äänet. Häpeästä on tullut hänen elämänsä hallitseva tunne ja sen

⁵⁶ ”Ja minä: se, joka puhuu noin ette ole te vaan tuo viini, nuo varjot ovat saaneet teidät levottomaksi. Ja Farewell: älkää punastuko, kaikki me chileläiset olemme sodomiitteja. Ja minä: emme ainoastaan me kurjat maanmiehet vaan kaikki ovat sodomiitteja, kaikki kantavat pientä sodomiittia sielunsa kannatinpalkissa, ja yksi velvoitteistamme on asettaa itsemme sen yläpuolelle, voittaa ja panna se polvilleen. Ja Farewell: te puhutte kuin mulkunlutkuttaja. Ja minä: en ole koskaan tehnyt mitään sellaista.”

kokonaisvaltaisuus voi lamaannuttaa, jos tunne tuntuu yhtäkkiä ylitsekäyvältä. Siksi epämiellyttävien ajatusten torjuminen voikin olla luonnollinen keino yrittää selvitä häpeän yli. Häpeään liittyvä itsen kätkeminen näkyy myös siinä, että vaientamalla pyritään hiljentämään itsessä koettu häiritsevä piirre. Kyse on ikään kuin itsen sensuroinnista. Urrutia pyrkii piilottamaan itsestään häiritsevät piirteet säilyttääkseen ihmisten hyväksynnän. Urrutia toimii näin tehdessään epärationaalisesti, sillä todellisuudessa hän ei vaikuta ansaitsevan ihmisten hyväksyntää teeskentelyn avulla. Toisin sanoen hän torjuu lopulta myös ulkopuolisten syytökset eikä vain omia päänsä sisäisiä ääniä.

Toisaalta vaientamisesta puhuttaessa voidaan viitata myös täysin konkreettisiin tekoihin teoksessa. Siispä analysoin tässä alaluvussa myös Urrutian Euroopan matkaan liittyvää työtehtävää. Urrutia kertoo herrojen Ahiv ja Oklep värvänneen hänet Eurooppaan, missä hänen tehtävänä oli tarkkailla ja välittää tietoja kirkkojen suojelutavoista. Kirkkoja pyrittiin suojelemaan pulunpaskan aiheuttamalta rappeutumiselta, ja tähän tarkoitukseen kirkko hyödynsi koulutettuja haukkoja. Tässä tapauksessa vaientaminen on siis konkreettista; sillä viitataan tappamiseen. Haukkoja käytetään aseena, jonka tehtävänä on eliminoida kirkkoja rappeuttavat pulut. Asetelma on monin tavoin vertauskuvallinen. Linnut, jotka ovat tähän mennessä esiintyneet teoksessa taivaalla vapaasti lennellen ja laulaen pääsevät nyt hengestään. Nähdäkseni linnustuksella kommentoidaan kirkon periaatteita ja vanhoillisuutta. Olihan haukoilla metsästäminen suosittua lähinnä yläluokan harrastuksena keskiajan Euroopassa. Haukat edustavatkin yleisesti kirkon konservatiivista linjaa, kun taas pulut kirkon maltillista linjaa ja kenties suvaitsevampaa puolta. Pulujen tappaminen haukoin kertoo kirkon kantojen jyrkistymisestä, mikä Urrutian omiin omantunnon ongelmiin nähden on tietenkin huono asia. Ehkä juuri Urrutian omien identiteettivaikeuksien takia sama brutaali puluntappokohtaus toistuu Urrutian kertomuksessa niin useasti – kuin shokkihoitona hänelle itselleen. Tässä tapauksessa vaientaminen tapahtuu väkivaltaisen kuvaston avulla mutta ilman varsinaista ihmisiin kohdistuvaa väkivaltaa. Ihmiset eivät taistele toisiaan vastaan vaan arvot ja asiat. Nähdäkseni tässäkin kertomuksessa on lopulta kyse sisäisen äänen vaimentamisesta. Olen jo aiemmin tulkinnut herra Ahivin ja Oklepin hahmojen olevan mahdollisesti pelkkää Urrutian mielikuvituksen tuotetta tai silmänlumetta ainakin nimiensä perusteella. Koko Urrutian kertomus on näin asettunut epäilyksenalaiseksi. Ovatko kertomukset haukoista ja puluista totta ylipäätään vai Urrutian itsensä luomaa harhautusta tai kuvitelmaa? Näin ajatellen vaimentamisen voi nähdä kohdistuvan myös Urrutian omia suvaitsevaisia asenteita ja ajatuksia

kohtaan. Mahdollisten ”hairahdustensa” ja seksuaali-identiteettinsä järkkymisen kohdattuaan hän havaitsee oman rappeutumisensa ja herää suitsimaan sitä vanhoillisella ja konservatiivisella moralisoinnilla – mikä teoksessa johtaa siis sekä silmien, korvien että suun peittämiseen.

Myös katseella on merkittävä roolinsa Urrutian kertomuksessa haukoista. Kuten olen toisen luvun toisessa alaluvussa todennut, Urrutia kuvailee myös Farewellia teoksessa haukankatseiseksi. Samoin kuin Farewellin intensiivisen katseen, Urrutia kokee myös lintujen katseen tukalaksi ja häntä tarkkailevaksi: ”[...] y yo que a veces me arrodillaba escuchando la palabra del Señor sentía en la nuca la mirada del halcón, sus ojos fijos, y me distraía y pensaba en Bernanos y en Mauriac [...]” (NdC, 86.)⁵⁷ Jokin haukan katseessa on niin häiritsevää, että se saa Urrutian keskittämään ajatuksensa vallan muualle, jotta hän ei ajattelisi petolinnun tuijotusta. Haukan katse on Urrutialle moralisoiva ja syyttävä, ja hän kokee sen edessä häpeää ja syyllisyyttä, mikä luonnollisesti johtaa syyttävän katseen välttelyyn: huomion osoittamiseen muualle.

Haukakertomus on eräänlainen syyllisyyden ensimmäinen kulminaatiopiste teoksessa. Erityisen voimakkaasti Urrutian syyllisyys ilmenee suhteessa jo aiemmin mainittuun isä Antonioon ja tämän Rodrigo-haukan tapaukseen. Isä Antonio alkaa kuolinvuoteellaan katua sitä, että hän on käyttänyt haukkoja pulujen torjunnassa:

[...][E]l padre Antonio me dijo que había pensado, he pensado, dijo, que tal vez no es una buena idea esto de los halcones, porque aunque preservan a las iglesias del efecto corrosivo y a la larga destructor de las cagadas de paloma, no había que olvidar que las palomas eran como el símbolo terrenal del Espíritu Santo, ¿verdad?, y que la Iglesia católica podía prescindir del Hijo y del Padre, pero no del Espíritu Santo, mucho más importante de lo que toda la feligresía sospechaba, más que el Hijo que murió en la cruz y más que el Padre creador de las estrellas y la tierra y de todo el universo [...]. (NdC, 90.)⁵⁸

⁵⁷ ”[...] [J]a minä, joka toisinaan polvistuin kuulemaan Herran sanaa, tunsin niskassani haukan tuijotuksen, linnun kiinteän katseen, joka sotki ajatukseni ja sai minut ajattelemaan Bernanos’ta ja Mauriacia [...]”

⁵⁸ ”[...] [I]sä Antonio sanoi minulle ajatelleensa, hän sanoi: olen ajatellut, että ehkä haukat eivät olekaan hyvä idea, sillä vaikka ne suojaavat kirkkoja syövyttäviltä vaikutuksilta, jotka pitkälti johtuvat pulujen ulosteesta, ei pitänyt unohtaa, että pulut olivat kuin Pyhän hengen maallinen symboli, eikä vain, ja että katolinen kirkko saattoi kyllä tulla toimeen ilman Poikaa ja Isää, muttei ilman Pyhää henkeä, joka oli paljon tärkeämpi kuin mitä koko seurakunta osasi olettaa, tärkeämpi kuin Poika joka kuoli ristillä ja tärkeämpi kuin Isä, joka loi tähdet ja maan ja koko maailmankaikkeuden [...]”

Isä Antonion sanoissa on katumusta. Hän ikään kuin ripittäytyy kuolinvuoteellaan isä Urrutialle. Urrutia kuitenkin keskittyy vain isä Antonion vilusta värisevään haukkaan huoneen nurkassa ja päättää viedä sen ulos:

[...] [L]e quité la caperuza al halcón y le dije: vuela, Rodrigo, y Rodrigo emprendió el vuelo a la tercera orden, y lo vi elevarse cada vez con mayor fuerza, sus alas produjeron un ruido de aspas metálicas y me parecieron grandes, y entonces sopló un viento como huracanado y el halcón se ladeó en su vuelo vertical y mi sotana se levantó como una bandera pletórica de furia, y yo recuerdo que entonces otra vez grité vuela, Rodrigo, y luego oí un vuelo plural e insano, y los pliegues de la sotana cubrieron mis ojos mientras el viento limpiaba la iglesia y sus alrededores, y cuando pude quitarme de la cara mi particular caperuza distinguí [...] los cuerpecillos ensangrentados de varias palomas que el halcón había depositado a mis pies [...] lo cierto es que esa noche desapareció Rodrigo por los cielos de Burgos [...], y tal vez la culpa fue mía [...]. (NdC, 90–91.)⁵⁹

Urrutia tunnustaa syyllisyytensä Rodrigon katoamiseen hapuillen varovaisesti oikeaa ratkaisua.⁶⁰ Vaikka Urrutian sanat lähentelevät katolisen kirkon käyttämää syntien tunnustuksen fraasia, *mea culpa*, hänen sanoissaan korostuu epävarmuus: ”y tal vez la *culpa* fue *mía*” (kursivointi lisätty). Joka tapauksessa kohtauksessa on havaittavissa vastakkainasettelua isä Urrutian ja isä Antonion viimeisten ajatusten välillä. Isä Antonio katuu ja ajattelee, ettei puluja pitäisi tappaa, sillä kuten hän aiemmin on todennut, ovat nekin Luojan luomia olentoja ulosteestaan huolimatta.⁶¹ Urrutia vaikuttaa olevan eri mieltä, sillä isä Antonion viimeiseksi jääneistä sanoista huolimatta hän lähettää haukan lentoon ja lopulta kadottaa tämän. Haukka pääsee vapauteen ja jatkaa pulujen ja muiden pikkulintujen saalistamista.⁶²

⁵⁹ ”[...] [R]iisin haukalta hupun ja sanoin sille: lennä, Rodrigo; ja kolmannella käskyllä Rodrigo nousi lentoon ja näin sen kohoavan koko ajan voimakkaammin, sen siivistä lähtevä ääni kuulosti propellilta ja siivet vaikuttivat minusta suurilta, ja sitten tuuli puhalsi pyörremyrskyn lailla ja haukan tasainen lento kallistui ja kasukkani lennähti ylös kuin touhusta verevöitynyt lippu ja muistan että silloin huusin toisen kerran lennä, Rodrigo, minkä jälkeen kuulin sen hullun ja moniäänisen lennon, ja kasukkani laskokset peittivät silmäni samalla kun tuuli puhdisti kirkkoa ja sen ympärysmaita, ja kun sain laskettua kasvoiltani erikoisen huppuni erotin [...] pieniä verisiä pulujen raatoja, joita haukka oli tuonut jalkojeni juureen [...]; varmasti sinä yönä Rodrigo katosi Burgosin taivaalle [...], ja ehkä se oli minun syytäni [...]”

⁶⁰ Teologisessa kontekstissa espanjan kielen sana ”la culpa” (= syy, vika) tarkoittaa Real Academia Españolan espanjan kielen sanakirjan mukaan ”uskonnollista syntiä tai Jumalan lain vapaaehtoista rikkomusta”. Sana kuuluu myös latinankieliseen fraasiin ”mea culpa”, joka toistuu katolisen kirkon messun alussa, jossa sillä tunnustetaan syntien johtuvan puhujan omasta syystä.

⁶¹ Tässä kohtaa on tärkeää huomata, että isä Urrutia ajattelee samoin Haiti-kahvilan asiakkaista Chilessä, että vaikka he hänen mielestään ovatkin sikoja, ovat siatkin silti Luojan luomia, ja siksi hän katuukin heti ajatustaan. Tämä osoittaa Urrutian osoittavan tietoista häpeää ainakin joistakin ajatuksistaan.

⁶² Myöhemmin Urrutia näkee unissaan satojen haukkojen parven lentävän Atlantin yli kohti Amerikkaa. Tästä syystä haukkojen on tulkittu viittaavan myös Meksikon puolisolitaalliseen Halcones-ryhmään, joka osallistui Tlatelolcon verilöylyyn 1968 (Solá García 2013, 99). Pelon ja hiljaisuuden ilmapiiriin voi täten nähdä laajentuvan

Haukkojen käyttö metsästyksessä liittyy kertomuksessa toki vaientamiseen mutta myös sokeuttamiseen, sillä perinteiseen tapaan metsästyshaukat on kesytetty sokeuttamalla. Tämä tarkoittaa sitä, että haukoille puettiin päähän huppu tai lakki, *la caperuza*, joka peitti niiden silmät ja teki ne näin säyseiksi ja tottelevaisiksi. Kuten sokeutettu haukka, myös sokeutettu ihminen on haparoiva. Sokeana joutuu elämään muiden varassa ja usein vailla omaa tahtoa, mihin kertomuksella Rodrigosta nähdäkseni viitataan. Haukka esitetään pahantekijän hyödyntämänä aseena, jonka ainoa tehtävä on totella käskyjä. Kun sen ohjeistaja kuolee, pedon kantama väkivaltaisuuskin pääsee hallitsemattomasti valloilleen. Toisaalta sokeuttamiseen liittyy myös viittaus Chilen oikeistodiktatuurin aikana kidutettuihin ja teloitettuihin ihmisiin, jotka yleensä noudettiin kotoa yöaikaan ja heidän silmänsä sidottiin (Read & Wyndham 2017, 3).

Chilen sotilasjuntan diktatuurin aika, johon teos kiinnittyy, voidaan nähdä erityisenä vaientamisen aikana. Diktatuuriin liittyi sensuuria ja itseilmaisun tukahduttamista, mutta ihmisiä myös vaiennettiin kuoliaaksi. Toisinajattelihoitoja vainottiin. Pablo Neruda, joka kuolee teoksen aikana, oli yksi diktatuurinaikaisista toisinajattelihoitoista. Nerudan kuolemaan liittyy yhä selvittämättömiä asioita. Aikoinaan Nerudan kuolinsyyksi todettiin pitkälle edennyt eturauhassyöpä, johon hän kuoli sairaalassa pian vallankaappauksen jälkeen. Vuonna 2013 paljastunut todistajanlausunto nostatti epäilyksiä siitä, ettei Nerudan kuolema ollutkaan luonnollinen. Suoritettiin uusi ruumiinavaus ja lukuisien oikeustieteellisten tutkimusten jälkeen vuonna 2017 vahvistettiin, ettei Nerudan kuolintodistus nimennyt hänen oikeaa kuolinsyytään. (Hiilamo 2019, 19.) Joka tapauksessa sotilasdiktatuurin vainojen aikaan ihmisiä katosi, teloitettiin ja kidutettiin tuhansittain, mikä luonnollisesti aiheutti kansalaisissa pelkoa hallitusta ja sen virkamiehiä ja apulaisia kohtaan. Pelkkä pelon ilmapiiri loi ajatuksen hiljaisesta uhasta. Kuten José Manuel Camacho Delgado (2016, 19–22) on muistuttanut ei autoritarismi perustu vain yhden henkilön valtaan, vaan konkreettisempi rooli on autoritaarisen hallitsijan apulaisilla ja suosikeilla – heillä, jotka ovat konkreettisesti vastuussa veriteoista. Vastuu on siis laajemmin nähdessä kaikilla, jotka osallistuvat diktatuurin ylläpitämiseen ja vainoissa edesauttamiseen, minkä vuoksi pelko ei kohdistu tarkkarajaisesti vain yhtä tekijää kohtaan. Sen vuoksi onkin tarpeen puhua pelon *ilmapiiristä*. Seuraavassa alaluvussa käsitellenkin vaikenemista, joka johtuu ulkopuolisista vaikutteista.

Chilen rajojen ulkopuolelle. Bolaño on sivunnut lähemmin Meksikon verilöylyä teoksissaan *Amuleto* (1999) ja *Los detectives salvajes* (1998).

3.3. Vaikeneminen väkivallan uhan edessä

Nocturno de Chile sijoittuu Chilen sotilasdiktatuurin aikaan, sitä edeltävälle ajalle sekä sitä seuraavaan aikaan. Häpeä on luonnollinen reaktio diktatuurin jälkeisissä olosuhteissa. Vaikka häpeä koetaan usein negatiivisena tunteena, sen voi monen tutkijan mukaan ajatella myös positiivisesti produktiivisena kokemuksena. Häpeän kokemus on erityisen tarpeellinen, kun käsitellään kansallista tai kollektiivista traumaa ja väkivallantekoja jälkikäteen. Häpeän tunne auttaa edistämään vaikeiden asioiden käsittelyä. (Probyn 2005, xiii.) Luonnollisen häpeäreaktion avulla on siis mahdollista tunnistaa niin sanotut kansalliset, traumaattiset kipukohdat. Chilen diktatuuriin liittyy paljon niin sanottuja vaiettuja tekoja: kadonneita ihmisiä, kaikessa hiljaisuudessa adoptoituja orpoja ja henkilöllisyyksien vaihdoksia. Teoista vaikeneminen liittyy sekä fyysisen että psyykkisen väkivallan uhkaan sekä häpeään. Käyn tässä alaluvussa läpi vaikenemistapauksia väkivallan uhan edessä kahden eri esimerkin avulla ja analysoin, miten ne liittyvät häpeään.

Viha ja pelko ovat kaksi häpeään kiinnittyvää tunnetta. Olen jo toisen luvun kolmannessa alaluvussa kirjoittanut herra Oklepin ja Ahivin hahmoista todeten näiden olevan luonteeltaan mahdollisesti mielikuvituksellisia hahmoja jo pelkkien osoittelevien nimiensä perusteella. Kun isä Urrutia tapaa herra Oklepin ja Ahivin toisen kerran, nämä tarjoavat hänelle hyvin arkaluontoista tehtävää. Urrutian tehtäväksi tulee luennoida kenraali Pinochetin oikeistojuntalle marxismista. Kuten aiemminkin, Urrutian tapaamisessa herra Oklepin ja herra Ahivin kanssa tunnelma on jännittynyt. Herrat tekevät selväksi, vaikkakin kohteliaasti, ettei Urrutialla ole vaihtoehtoa kieltäytyä tarjouksesta. Tehtävän arkaluontoisuudesta ja sen edellyttämästä varovaisuudesta muistutetaan toistuvasti:

Es un servicio a la patria, dijo el señor Odeim. Un servicio que se realiza en la oscuridad y la mudez, lejos del fulgor de las medallas, añadió. Hablando en plata, un servicio que debe llevarse al cabo con la boca cerrada, dijo el señor Oido. Punto en boca, dijo el señor Odeim. Labios sellados, dijo el señor Oido. Silencioso como una tumba, dijo el señor Odeim. (NdC, 104–105.)⁶³

⁶³ ”Se olisi palvelus isänmaalle, sanoi herra Oklep. Palvelus, joka suoritetaan kaikessa hiljaisuudessa ja piilossa katseilta, kaukana mitalien loisteesta, hän lisäsi. Totta puhuen, palvelus on parempi suorittaa suu supussa loppuun asti, sanoi herra Ahiv. Hissun kissun, sanoi herra Oklep. Sinetöidyin huulin, sanoi herra Ahiv. Vaiti kuin hauta, sanoi herra Oklep.”

Urrutia kertoo kokeneensa myös vaaran uhan keskustellessaan herrojen kanssa. Ei olekaan ihme, jos Urrutia kokee kenraali Pinochetin käytyrit vaarallisiksi, edustavathan he jo nimillään vaaralliseksi mielletäviä tunteita: vihaa ja pelkoa, jotka saavat ihmisen tekemään usein harkitsemattomia tekoja. Tämä vaarallisuuden ilmapiiri ja mahdollinen väkivallan uhka ovat omiaan lisäämään pontta herrojen Oklep ja Ahiv sanoihin. Arkaluontoisen työtehtävän lisäksi he vaativat Urrutiaa mykistymään ja vaikenemaan kuin hauta. Mutta ovatko nämä herrat todella olemassa vai ovatko hahmot vain Urrutian kuvitelmaa? Kenties jälleen jokin hänen mielensä kehittämä puolustautumiskeino häpeää vastaan? Siinä tapauksessa vaikeneminen olisi myös tässä tilanteessa Urrutian oma valinta. Hän itse kehottaa itseään pysymään varovaisena ja olemaan puhumatta asiasta kenellekään. Herrojen Oklep ja Ahiv funktio on toimia vain syntipukkeina, joille vastuu teoista vieritetään. Tämä viittaisi siihen, että jollain tasolla Urrutia tiedostaa tekojensa vääryyden. Kun hän on pitänyt kaikki oppitunnit juntan upseereille, Urrutia vaipuu jälleen itsereflektioon:

Me puse a dar vueltas por el cuarto mientras una marea creciente de imágenes y de voces se agolpaban en mi cerebro. Diez clases, me decía a mí mismo. [...] ¿Lo he hecho bien? ¿Aprendieron algo? ¿Enseñé algo? ¿Hice lo que tenía que hacer? ¿Hice lo que debía hacer? ¿Es el marxismo un humanismo? ¿Es una teoría demoníaca? ¿Si les contara a mis amigos escritores lo que había hecho obtendría su aprobación? ¿Algunos manifestarían un rechazo absoluto por lo que había hecho? ¿Algunos comprenderían y perdonarían? ¿Sabe un hombre, *siempre*, lo que está bien y lo que está mal? En un momento de mis cavilaciones me eché a llorar desconsoladamente, estirado en la cama, echándoles la culpa de mis desgracias (intelectuales) a los señores Odeim y Oido, que fueron los que me introdujeron en esta empresa. (NdC, 113, kursivointi alkuperäistekstissä.)⁶⁴

Urrutian pohdinta on jälleen yksi esimerkki siitä, miten häpeän voi nähdä itsekeskeisenä, minään kohdistuvana tunteena. Urrutian ajatukset kääntyvät häntä itseään kohtaan, ja hän on huolissaan siitä, miten muut näkevät hänen tekonsa. Mitä mieltä muut ovat hänestä, hän kysyy. Itsetutkiskelu ajaa Urrutian kuitenkin lohduttomaan tilaan, jossa hän purskahtaa itkuun ja

⁶⁴ ”Kiertelin ympäri asuntoani samalla kun nouseva vuorovesi iski päähäni kuvia ja ääniä. Kymmenen tuntia, totesin itsekseen. [...] Teinkö kaiken oikein? Oppivatko he jotain? Opetinko minä jotain? Teinkö, mitä tehtävä oli? Teinkö, mitä minun täytyi tehdä? Onko marxismi humanismia? Onko se riivattu teoria? Jos kertoisin kirjoittajaystäväilleni, mitä olin tehnyt, hyväksyisivätkö he asian? Jotkut varmaan kieltäisivät tekoni jyrkästi? Jotkut ymmärtäisivät ja antaisivat anteeksi? Voiko sitä ihminen *aina* tietää, mikä on oikein ja mikä väärin? Jossain vaiheessa pohdiskelujani aloin sängyllä maatessani itkeä lohduttomasti ja syytin (älyllisestä) epäonnestani Oklep- ja Ahiv-herraa, jotka olivat tutustuttaneet minut tähän yritykseen.” (kursivointi alkuperäistekstissä)

syyttää epäonnestaan ja huonosta olostaan Oklepiä ja Ahivia, pelkoa ja vihaa. Sen sijaan, että Urrutia tunnistaisi oman häpeänsä, hän yrittää säilyttää syyn muiden niskoille.

Niin paljon kuin herrat Oklep ja Ahiv vaativat ja edellyttävät Urrutialta tahdikkautta ja vaikenemista, huhu pääsee silti valloilleen. Farewell on ainoa henkilö, jolle Urrutia toteaa kertoneensa teostaan. Tämä kuuntelee tarinaa tarkkaavaisesti. Urrutian kerronnassa huomio kohdistuu etenkin Farewellin katseeseen, joka on koko ajan suunnattu kohti Urrutiaa, vaikka silmät pysyvätkin auki vain puoliavonaisina. Kun Urrutia yhä pähkäilee tekonsa oikeutusta, Farewell esittää asian hänelle toisella tapaa: oliko teko välttämätön? Tämän jälkeen he eivät enää puhu aiheesta muuta kuin että Urrutia vannottaa Farewellia pysymään asiasta vaiti ja tämä lupaa niin tehdä. Seuraavalla viikolla tarina lähtee leviämään, ja pian asiasta on Urrutian mukaan tietoinen koko Santiago. Kuten suomessa, myös espanjassa sanaan *huhupuhe* sisältyy ajatus puhumisesta: *la habladuría – hablar*. Huhun leviäminen näyttäytyy tässä tilanteessa vastakohtana vaikenemiselle ja mykkyydelle. Vaientamisyritykset ovat olleet turhia, sillä sana lähtee leviämään niistä huolimatta. Mutta kuka pani huhupuheet aluilleen: Farewell vai Urrutia? Urrutia syyttää kertomuksessaan Farewellia tarinan kertomisesta eteenpäin, mutta Urrutian epäluotettavuuden huomioon ottaen lukija ei voi olla täysin varma, etteikö syyllinen olisi Urrutia itse. Häpeään liittyy yleisesti myös nähdyn tulemisen kaipuu, joten ei olisi ihme, jos Urrutia itse toisi asian esille niin kuin hän itse asiassa tekeekin kertoessaan asiasta Farewellille. Samalla hän alistuu tämän tarkkailevan ja arvioivan katseen eteen. Tämä kuuluu niin sanottuun häpeän vastavuoroisuusperiaatteeseen, josta olen kirjoittanut jo aiemmin. Urrutia hakee teolleen näkyvyyttä ja sen myötä myös joko tuomiota tai hyväksyntää. Urrutiaa on vaikea olla vertaamatta Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* (1866) Raskolnikoviin, joka syyllisyytensä painostamana päättyy lopulta tunnustamaan rikoksensa.⁶⁵ Urrutia ei ole tehnyt suoranaisesti rikosta, mutta hänen tekonsa on arkaluontoinen, moraalisesti arveluttava: hän on valinnut puolensa. Sen vuoksi on ilmeistä, että hän kokee häpeää ja syyllisyyttä.

Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los juzga Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son inmaculados. Que quede claro. (NdC, 11–12.)⁶⁶

⁶⁵ Myös Elisa Aaltola ja Sari Salin ovat käyttäneet Raskolnikovin tarinaa tyyppikertomuksena syyllisyydentuntoisesta ihmisestä (ks. Aaltola 2019, 18–26; Salin 2007, 62–68).

⁶⁶ ”Ihmisellä on moraalinen velvoite olla vastuullinen teoissaan ja sanoissaan sekä hiljaisuuksissaan – kyllä vain – sillä myös hiljaisuudet kohoavat taivaaseen, Jumalan korviin, ja vain Jumala ymmärtää ja tuomitsee ne, joten

Häpeän ja syyllisyydentuntonsa syyn Urrutia tuo esiin jo heti teoksen alkumetreillä perustellessaan sitä, miksi hän nyt kuolinvuoteellaan avautuu menneisyydestä. Syynä on hiljaisuus: puhumattomuus, mykkyys, vaikeneminen. Urrutia tuo tiedostaen esille, että hiljaisuuden taakse kätkeytyy jotakin moraalitonta, jotakin mikä punnitaan lopullisella tuomiolla Jumalan edessä.

Tiedon leviämällä ei joka tapauksessa tunnu olevan merkitystä. Urrutia päivystää puhelimen äärellä ja odottaa soittoa tuohtuneilta ystäviltaan tai juntan viranomaisilta ja upseereilta, mutta asia ei tunnu kiinnostavan ketään: ”Al principio achacué este silencio a una actitud de general rechazo hacia mi persona. Después, con estupor, me di cuenta de que a nadie le importaba un pepino.” (NdC, 120.)⁶⁷ Tilanne kääntyy päinvastaiseksi: Urrutia jää yksin vaivaannuttavaan hiljaisuuteen, joka merkitsee myös epä tietoisuutta. Hän voi vain kuvitella, mitä muut hänestä ajattelevat. Tilanne on hankala, sillä kuten tähän mennessä on käynyt selväksi, muiden mielipiteet ja oman maineen säilyttäminen ovat Urrutialle tärkeitä asioita. Urrutian kuitenkin onnistuu kääntää tilanne uudelleen päinvastaiseksi eli itselleen mieluisaksi. Seuraavaksi hän onkin mielissään siitä, ettei kukaan välitä asiasta, sillä se osoittaa hänen mukaansa ihmisten järkevyyttä. Vaikeneminen on kultaa Urrutian ajattelutavan mukaan. Siihenhän hän on itsekin pyrkinyt.

Urrutian muistelemista tapahtumista toiseksi viimeinen kertomus liittyy sekin vaikenemiseen väkivallan uhan edessä. Urrutia kertoo vierailuistaan kirjailija María Canalesin ja tämän yhdysvaltalaisen miehen James Thompsonin kotona, missä kirjailijarouvalla oli tapana järjestää kulttuuri-iltamia kirjailijoille ja taiteilijoille, joilla ei muuten ollut iltaisin mahdollisuutta kohdata ulkonaliikkumiskiellon vuoksi. Urrutian kertoessa Canalesin iltamista, hänen puheensa sävy ja retoriikkansa ovat puolustelevia alusta alkaen, vaikka hän vasta kertomuksensa lopussa pääsee siihen syyhyn, miksi osallistuminen Canalesin iltamiin oli niin tuomittava teko. Kirjoitan Urrutian hyödyntämästä puolusteledesta retoriikasta tarkemmin seuraavassa luvussa. Urrutia kertoo käyneen vasta myöhemmin ilmi, että joku vieraista oli kerran eksynyt talossa ja löytänyt talon kellarista sänkyyn sidotun ja kidutetun miehen. Kertomus vieraan eksymisestä kuullaan yhteensä kolmesti, sillä Urrutia kertoo kuulleensa

hiljaisuuksien kanssa on oltava tarkkana. Minä olen vastuullinen kaikessa. Hiljaisuuteni ovat viattomia. Niin että tulihan asia selväksi.”

⁶⁷ ”Alkuun selitin tuon hiljaisuuden johtuvan minua vastaan kohdistetusta yleisestä paheksunnasta. Sitten hämmästykseni huomasi, ettei ketään kiinnostanut pätkääkään.”

saman tarinan usealta eri ystävältään. Vaikka kukin kertomus kertoo tunnistettavasti samasta tapauksessa, on niissä huomattavissa myös yksilöllisiä, kertojasta riippuvaisia eroja. Vaikka eksynyt vieras aikoinaan vaikenä näkemästään, lähtee kertomus leviämään nopeasti vallan vaihtuessa Chilessä:

Cuando llegó a la sala pidió un whisky y luego otro y no dijo nada. Más tarde, ¿cuánto más tarde?, lo ignoro, se lo contó a un amigo y éste se lo contó a mi amigo, quien mucho más tarde me lo contó a mí. Su conciencia lo mortificaba. [...] Y meses después, o tal vez años después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro, y luego otro y otro más. Y luego llegó la democracia, el momento en que todos los chilenos debíamos reconciliarnos entre nosotros [...]. (NdC, 139, 141.)⁶⁸

Vasta kun demokratia on palannut Chileen, selviää sekin, että pahoinpidelty mies oli yksi James Thompsonin, Chilen salaiselle poliisille eli DINA:lle työskennelleen agentin kuulustelemista vangeista. Syy eksyneen vieraan vaikenemiseen on siis ollut Pinochetin oikeistojuntan edustama väkivallan uhka. Vieras päätti kääntää katseensa pois runnellusta ruumiista ja vaieta asiasta. Kertoessaan tarinaa Urrutia ryhtyy ankaraan moralisointiin itsensä puolesta ja muita vastaan:

Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta? Más tarde a Jimmy lo metieron preso en Estados Unidos. Habló. Su declaración inculcó varios generales de Chile. (NdC, 142.)⁶⁹

Ironista kyllä, Urrutia kertoo Jimmy eli James Thompsonin avanneen suunsa, kun tämä oli pidätetty Yhdysvalloissa, ja todistaneen chileläisiä kenraaleja vastaan. Urrutia myös vakuuttelee omaa urheuttaan ja pelkäämättömyyttään, mutta toteaa samaan hengenvetoon, ettei

⁶⁸ ”Saavuttuaan olohuoneeseen hän pyysi saada lasin viskiä ja sitten vielä toisen, eikä hän sanonut mitään. Myöhemmin, en tiedä kuinka paljon myöhemmin, hän kertoi tarinan ystävälleen ja tämä kertoi sen minun ystävälleni, joka paljon myöhemmin kertoi asiasta minulle. Hänen omatuntonsa vaivasi häntä. [...] Ja kuukausia myöhemmin tai ehkä vuosia myöhemmin toinen iltamien vakiovieras kertoi minulle saman tarinan. Ja sitten toinen ja sitten toinen ja vielä toinen. Ja sitten siirryttiin demokratiaan, jolloin meidän kaikkien chileläisten oli tehtävä sovinto toistemme kanssa [...]”

⁶⁹ ”Esitin itselleni seuraavan kysymyksen: miksi kukaan ei silloin sanonut mitään? Vastaus oli yksinkertainen: koska hän pelkäsi, koska he pelkäsivät. Minä en pelännyt. Minä olisin voinut sanoa jotakin, mutta en nähnyt mitään, en tiennyt mitään ennen kuin oli jo liian myöhäistä. Miksi puuttua mihinkään, mitä aika niin armeliaasti varjelee? Paljon myöhemmin Jimmy vangittiin Yhdysvalloissa. Hän puhui. Hän syytti lausunnossaan useita Chilen kenraaleja.”

hän tiennyt, mitä talossa tapahtui. Urrutian kertomuksen perusteella kuitenkin selviää, että hän osasi aavistaa jotakin iltamien hämäräperäisyydestä: ”Pensaba que era curioso que nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar, pese a la algarabía y a las luces de la casa.” (NdC, 135.)⁷⁰ Sen lisäksi, että juhlat saatiin järjestää rauhassa María Canalesin luona ulkonaliikkumiskiellosta huolimatta, Urrutia kiinnittää erityistä huomiota perheen vanhempaan lapseen, joka sattuu myös olemaan hänen kaimansa, Sebastián. Urrutia kertoo häntä ihmetyttäneen etenkin vanhemman pojan surullinen katse, mutta myös vaikeneminen tulee esille Sebastián-pojan kohdalla:

[...] [Y]o achacué a la visión de aquel niño, mi pequeño homónimo, que miraba sin ver mientras era transportado en brazos de su horrible nana, los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre, delante de la alegre y despreocupada pandilla de literatos que su madre congregaba cada semana. (NdC, 134.)⁷¹

Urrutian mukaan huulten, silmien ja korvien sulkeminen ja sinetöiminen on pojan omasta tahdosta johtuva teko. Poika tekeytyy sokeaksi, kuuroksi ja mykäksi, kun tämä tuodaan kesken iltamien vieraille näytille – kuin tämä ei tahtois mitenkään osallistua huolettomaan juhlahumuun. Urrutia kertoo tilanteesta jo aiemminkin: ”Cuando volvió a subir las escaleras el niño me miró por encima del hombro de la empleada que lo cargaba en brazos y tuve la impresión de que esos grandes ojos veían lo que no querían ver.” (NdC, 129.)⁷² Talon kellarissa tapahtuvien väkivaltaisten kuulustelujen vuoksi herääkin kysymys, onko poika nähnyt jotakin, mitä hänen ei olisi pitänyt nähdä. Onko muiden ilossa jotakin vastenmielistä, mitä hän ei voi sietää? Poika on mahdollisesti tietoinen talossa tapahtuvista asioista ja näkee äitinsä järjestämät juhlat moraaliselta kannalta vastenmielisinä iloisine ja huolettomine vieraineen.

Eräässä aiemmassa vaiheessa Urrutia myös pohdiskelee, ettei Sebastián-poika näytä yhtään vanhemmiltaan toisin kuin tämän nuorempi veli: ”[...] [A]unque la verdad es que el mayor, que se llamaba como yo, Sebastián, no se parecía a ninguno de sus progenitores [...].”

⁷⁰ ”Ihmettelin, kuinka omituista, ettei karabinieerien tai sotilaspoliisin partio kertaakaan ilmestynyt paikalle, huolimatta talosta kantautuvista valoista ja metelistä.”

⁷¹ ”[...] [P]anin asian tuon lapsen, pikkukaimani näkemisen syyksi, ja samalla kun hirvittävä lapsenvahti kantoi häntä sylissään, hän katseli sokein silmin sekä sinetöidyin huulin, sinetöidyin silmin, koko pieni, viaton ruumiinsa sinetöitynä, kuin hän ei tahtois nähdä, ei kuulla eikä puhua äitinsä viikoittaisen juhlan keskellä ja tämän joka viikko yhteen kokoaman iloisin ja huolettoman kynäilijäjoukon edessä.”

⁷² ”Kun hän lähti takaisin ylös rappusia, lapsi katseli minua häntä kantavan palvelijan olkapään yli ja tunsin, että nuo silmät näkivät jotakin, mitä ne eivät tahtoneet nähdä.”

(NdC, 127.)⁷³ Myöhemmin hän väittää lisäksi, ettei pieni Sebastián rakastanut vanhempiaan. Herää epäily, onko Sebastián ylipäättään María Canalesin ja James Thompsonin lapsi. Oikeistojuntan aikaan ei ollut mitenkään harvinaista, että ”kadonneiden” ihmisten lapsia adoptoitiin uusiin perheisiin. Toisaalta pojan osoittama välinpitämättömyys voi merkitä myös silkkaa pettymystä vanhempiaan kohtaan.

Urrutian kaimaksi kastettu Sebastián on joka tapauksessa kiinnostava hahmo Urrutian eräänlaisena vastinparina. Siinä missä Urrutian silmien, korvien ja huulten sulkemisen voi nähdä johtuvan häpeästä ja syyllisyydestä, toisinaan myös pelosta ja vihasta, nuoremman Sebastiánin kohdalla ei ole tietoa vastaavasta. Vaikka Urrutia kuvailee lasta niin kuin tämä haluaisi sulkea silmänsä, ovat lapsen silmät silti aina auki ja tämä tuijottaa suurin sinisin silmin, jotka jäävät häiritsemään Urrutiaa niin paljon, että ne ilmestyvät jopa hänen runoihinsa. Sebastiánin katseessa on uhmakkuutta ja pettymystä, jonka Urrutia tuntuu ottavan vastaan henkilökohtaisensa moitteena häntä itseään kohtaan.

Nähdäkseni mahdollinen väkivallan uhka teoksessa johtaa pelkoon ja vetäytymiseen. Väkivaltaan liittyy olennaisesti terrorin herättämisen ulottuvuus.⁷⁴ Teoksessa ilmenevää terroria tutkineen Alba Solá Garcían mukaan hiljaisuus on oleellinen osa romaania johtuen jo pelkästään siitä kontekstista, johon teos sijoittuu. Diktatuurin aikaan Chilessä elettiin niin ulkonaliikkumiskieltojen kuin sensuurin aikaa, mikä luonnollisesti johti konkreettiseen hiljaisuuteen. Sensuuri ulottui laajasti elämän eri osa-alueille. Diktatuuriin kuului myös maastapakoja ja sortoa, kidutusta, katoamisia ja salamurhia, jotka kaikki kiteytyvät haudanvakavaksi hiljaisuudeksi teoksen kerronnassa (Solá García 2013, 87). Terroriteot toimivat paitsi tuhoavasti myös varoittavasti. Uhkailu on näin myös vallankäytön muoto, jolla pystytään ohjailemaan ja tarvittaessa myös vaientamaan ihmisiä, kuten romaanista voi huomata. Vaikeneminen väkivallan uhan edessä onkin useasti myös itsepuolustuskeino. Tällöin se on reagoimista johonkin ulkopuolelta tulevaan impulssiin, eikä vaikeneminen lähde suoraviivaisesti ihmisestä itsestään. Varsinainen sensuuri kuitenkin johtaa myös itsesensuuriin, jolla voidaan viitata sekä vaikenemiseen olemalla puhumatta että vaikenemiseen olemalla kirjoittamatta. Hiljaisuuden ilmapiiri ja sen välittyminen teoksen kerrontaan on merkki siitä,

⁷³ ”[...] [V]aikka todellisuudessa vanhempi lapsista, joka oli kanssani samanniminen, Sebastián, ei näyttänyt yhtään vanhemmiltaan [...]”

⁷⁴ Käytän tässä sanaa *terrori*, joka tulee latinan kielen kauhua tarkoittavasta sanasta *terror*, tuodakseni selvemmin näkyville yhteyden terrorismiin.

että jotain merkittävää tapahtuu teoksessa niinä sokeina ja hiljaisina hetkinä, jotka jäävät tiedostamattomina kertomuksen ulkopuolelle.

3.4. Vaikeneminen kirjoittamalla

Nocturno de Chile on hyvin kirjallinen romaani siinä mielessä, että se liittyy likeisesti kirjallisuusmaailmaan, siinä esiintyvät keskeiset henkilöhahmot ovat itse kirjailijoita ja kirjallisuuskritikoita sekä kaiken lisäksi henkilöhahmot keskustelevat keskenään jatkuvasti kirjallisuudesta, minkä vuoksi teoksessa mainitaan lukuisia kirjailijoita ja teoksia nimeltä. Intertekstuaalisuuden ja kaikkien kirjallisuusviittausten merkitysten selvittämiseen tarvittaisiin huomattavasti lisää tutkimuksia. Olen tässä alaluvussa halunnut tarkastella päähenkilö isä Urrutian kirjallista uraa runoilijana. Kirjoittaminen on yhtä lailla itseilmaisun muoto, niin kuin puhuminenkin, joten tarkastelun kohteenani on, ilmeneekö häpeä jollain tavoin Urrutian kertoessa urastaan runoilijana.

Isä Urrutia opiskelee alun perin papiksi, mutta jo varhain häntä alkaa kiinnostaa kirjallisuuskritiikin kirjoittaminen, jota hänen ystävänsä Farewell tekee työkseen. Lisäksi Urrutia kertoo kirjoittavansa itsekin runoja. Kuten tähän mennessä on jo tullut ilmi, kirjallisuus on Urrutialle ilmeisen tärkeä asia, ja etenkin vaikeina aikoina hän kääntää katseensa mieluummin kirjallisuuden puoleen. Hän kokee suurta kunnioitusta arvovaltaisia kirjailijoita ja kriitikkoja kohtaan, muttei tarvittaessa pelkää lytätä kehnosten kynäilijöiden tuotoksia. Sen jälkeen, kun Urrutia on ensin vierailut Farewellin tilalla ja keskustellut tämän kanssa kriitikon työstä, hän aloittaa työt katolisessa yliopistossa ja alkaa julkaista myös omia runojaan sekä ensimmäisiä kirjallisuuskritiikkejään. Kritiikkejä varten hän valitsee kirjoittajanimekseen H. Ibacache. Runoja hän julkaisee edelleen omalla nimellään, kunnes huomaa tulleensa tunnetummaksi kirjoittajanimellään.

Urrutia puhuu omasta runouden kirjoittamisestaan ensimmäistä kertaa, kun hän näkee Ernst Jüngeriin kytkeytyvän näyn. Olen siteerannut kohtaa jo aiemmin toisen luvun kuudennen alaluvun alussa. Tässä tilanteessa ei kuitenkaan ole todella kyse runon kirjoittamisesta, vaan Urrutia vain näkee itsensä kirjoittamassa runoa ja kuvailee sitten tuon runon sisältöä. Siispä ohitan tämän kohtauksen pelkällä maininnalla. Farewellin tapaamisen jälkeen Urrutia kertoo

kirjoittaneensa taas kritiikkiä ja runoja, mutta pian hän vaipuu masentuneisuudelta vaikuttavaan tilaan ja lopettaa lähes kaiken muun paitsi runojen kirjoittamisen:

[...] [L]o cierto es que hubo una época de calles amarillas y de los cielos azules luminosos y de profundo aburrimiento, en que cesó mi actividad de poeta, o mejor dicho mi actividad de poeta fue objeto de una mutación peligrosa, pues lo que se dice escribir, seguía escribiendo, pero poemas llenos de insultos y blasfemias y cosas peores que tenía el buen sentido de destruir apenas amanecía, sin mostrárselo a nadie, aunque entonces muchos se hubieran sentido honrados con tal distinción, poemas cuyo sentido último, me sumían en un estado de perplejidad y conmoción que duraba todo el día.” (NdC, 72.)⁷⁵

Urrutia toteaa mielialojensa vaikuttavan hänen kirjoitustensa sisältöön. Hänen runonsa muuttuvat sitä mukaa, kun hänen kokemansa tunnetilat tai mielialat vaihtelevat. Hän puhuu tylsistyneisyyden ajasta, johon kuuluvat myös keltaiset kadut. Keltaiseen väriin puolestaan kytkeytyy salailua, julmuutta ja nähdäkseni myös itsepetosta. Urrutian aiempi viattomuus alkaa karista, kun hän myöntää kirjoittaneensa runoihinsa herjauksia ja kirouksia. Runojen kirjoittaminen ilmenee eräänlaisena itseilmaisuna, jonka avulla hän avautuu kenties mielensä synkimmistä ajatuksista, mutta päättää lopulta tuhota runot ilman, että kukaan muu näkee lukea niitä. On yksinkertaisinta tulkita, että herjojen ja kirousten täyttämät runot sisältävät kirjoittajansa henkilökohtaisia ajatuksia ja mielipiteitä. Runot ovat eräänlainen tunteiden purkautumisväylä ja tapa lievittää oloa. Lopulta Urrutia kuitenkin päätyy tavanomaiseen ratkaisuunsa ja päättää vaieta tuhoamalla kirjoituksensa. Tulkiten hänen kokeneen syyllisyyttä vihamielisten runojen kirjoittamisesta ja päättäneen siksi tuhota runot.

Seuraavan kerran Urrutia kertoo kirjoittaneensa runoja ollessaan työmatkalla Euroopassa. Hän kertoo viettäneensä Pariisissa kokonaisen kuukauden runoja kirjoittaen ja muista kulttuuriaktiviteeteista nauttien. Urrutia ei sen tarkemmin mainitse runojensa sisältöä. Seuraavan kerran Urrutia yrittää kirjoittaa runoja Nerudan hautajaisten jälkeen:

Intenté escribir algún poema. Al principio sólo me salían yambos. Después no sé lo que me pasó. De angélica mi poesía se tornó demoníaca. Tentado estuve, muchos

⁷⁵ ”[...] [V]armaa on vain, että elettiin keltaisten katujen ja loistavien sinisten taivaitten sekä syvän tylsistyneisyyden aikaa, jolloin lakkasin runoillemasta, tai pikemminkin runoilijantyöni joutui vaarallisen muutoksen kohteeksi, sillä jatkoin kirjoittamista, mitä nyt kirjoittamiseksi voi sanoa, mutta runoni olivat täynnä herjoja ja kirouksia ja vieläkin pahempaa, ja tarkoitukseni oli tuhota ne ennen aamunkoittoa näyttämättä niitä kenellekään, vaikka silloin moni olisi ollut ylpeä sellaisesta erivapaudesta; runot, joiden perimmäinen merkitys tai se minkä halusin nähdä niiden perimmäisenä merkityksenä, suistivat minut neuvottomuuden tilaan ja mielenjärkytykseen, jota kesti koko seuraavan päivän.”

atardeceres, de mostrarle mis versos a mi confesor, pero no lo hice. Escribía sobre mujeres a las que zahería sin piedad, escribía sobre invertidos, sobre niños perdidos en estaciones de trenes abandonadas. Mi poesía siempre había sido, para decirlo en una palabra, apolínea, y lo que ahora me salía más bien era, por llamarlo tentativamente de algún modo, dionisiaco. Pero en realidad no era poesía dionisiaca. Tampoco demoniaca. Era rabiosa. ¿Qué me habían hecho esas pobres mujeres que aparecían en mis versos? ¿Acaso alguna me había engañado? ¿Qué me habían hecho esos pobres invertidos? Nada. Nada. Ni las mujeres ni los maricas. Y mucho menos, por Dios, los niños. ¿Por qué, entonces, aparecían esos desventurados niños enmarcados en esos paisajes corruptos? ¿Acaso alguno de esos niños era yo mismo? ¿Acaso eran los hijos que nunca iba a tener? ¿Acaso se trataba de los hijos perdidos de otros seres perdidos a quienes nunca conocería? ¿Pero por qué entonces tanta rabia? Mi vida cotidiana, sin embargo, era de lo más tranquila. (NdC, 101.)⁷⁶

Kyseessä on ensimmäinen kerta, kun Urrutia kertoo tarkemmin, mistä ja miten hän kirjoittaa. Urrutia hyödyntää Friedrich Nietzschen *Tragedian synty* -teoksessaan (*Die Geburt der Tragödie*, 1872) esittelemää käsiteparia *apolloninen* ja *dionyysinen* kuvaillessaan runouttaan, mutta samalla hän toteaa, etteivät hänen runonsa todella ole dionyysisiä.⁷⁷ Hän myöntää jälleen kirjoittavansa runoja kuin raivon vallassa. Kyseessä on tunnustuksellinen hetki. Silti Urrutia pidättäytyy näyttämästä runojaan muille. Hän ei kenties uskalla ripittäytyä runoihinsa kirjoittamistaan aiheista. Lukijan edessä hän kuitenkin nyt esittää tunnustuksen ja tunnistaa kirjoittamiseen välittyvän aggressionsa.

Urrutia valottaa samalla kertomuksensa kannalta olennaisia asioita yhdistämättä niitä kuitenkaan suoraan omaan tarinaansa. Ensinnäkin Urrutia myöntää kirjoittaneensa raivoisia runoja homoseksuaaleista. Homoseksuaaleja kohtaan kohdistettu viha voi kertoa nimenomaan Urrutian omasta häpeästä. Häpeästä aiheutuva aggressio ja vihamieliset hyökkäykset ovat mielen äärimmäisiä torjuntakeinoja, jotka kertovat syvästä itsepetoksesta (Aaltola 2019, 52).

⁷⁶ ”Yritin kirjoittaa jonkinlaisen runon. Ensiksi sain aikaan vain jambeja. En tiedä, mitä minulle sitten tapahtui. Runouteni muuttui enkelimäisestä demoniseksi. Monena iltana minua jäyti kiusaus esitellä runoja rippi-isälleni, mutta en sitten tehnyt niin. Kirjoitin naisista loukkaavasti ja vailla hurskautta, kirjoitin homoseksuaaleista, lapsista, jotka olivat kadonneet hylätyille rautatieasemille. Runouteni oli aina ollut sanalla sanoen apollonista, mutta nyt kirjoittamani runous oli lähinnä dionyysistä. Mutta todellisuudessa se ei ollut dionyysistä runoutta. Ei myöskään demonista. Se oli raivokasta. Mitä minulle olivat tehneet ne kurjat naiset, jotka ilmestyivät runoihini? Kenties joku heistä oli pettänyt minut? Mitä nuo surkeat homoseksuaalit olivat tehneet? Eivät mitään. Ei mitään. Eivät naiset, eivätkä homot. Ja vielä vähemmän lapset, herra Jumala. Miksi sitten nuo huono-onniset, näihin turmeltuneisiin maisemiin kehystetyt lapset ilmestyivät runoihini? Olinko kenties yksi noista lapsista minä itse? Ehkä ne olivat lapsia, joita en itse milloinkaan aikonut hankkia? Ehkä kyse oli muiden kadonneiden, minulle täysin tuntemattomien ihmisten kadonneista lapsista? Mutta miksi sitten koin sellaista raivoa? Arkielämäni oli muuten varsin rauhallista.”

⁷⁷ Tieteen termipankin mukaan apolloninen merkitsi Nietzschen varhaistuotannossa ”kauneuden kokemukseen verrannollista säännönmukaisuutta ja järjellisyden luonnehtimaa esteettistä kokemusta”, kun dionyysinen puolestaan merkitsi ”ylevän kokemukseen verrannollista ylitsepusuavaa, vaikuttavaa ja kohottavaa esteettistä kokemusta”.

Vastakarvaan tulkittuna Urrutian homoseksuaaleja kohtaan kohdistaman raivon voikin nähdä merkkinä hänen omasta epävarmuudestaan ja mahdollisesti pelosta oman seksuaalisen suuntautumisensa paljastumista kohtaan. Toinen olennainen asia ovat Urrutian mainitsemat kadonneiden ihmisten kadonneet lapset, jotka nähdäkseen liittyvät Urrutian myöhempään epäilyyn siitä, onko pieni Sebastián oikeasti María Canalesin ja James Thompsonin oma lapsi. Urrutia ei missään vaiheessa sano epäilystään ääneen, mutta vihjailee siihen suuntaan, aivan kuin osa hänestä haluaisi puuttua asiaan, mutta hän ei sittenkään saa sitä sanotuksi ja päättää lopulta vaieta myös vuosientakaisesta vaienemisestaan.

Kun Urrutia viimeisen kerran puhuu runojen kirjoittamisesta, tämä tapahtuu hänen jo vierailtuaan María Canalesin kirjallisuusiltamissa ja tavattuaan vanhuudenraihnaisen Farewellin. Yhtäkkiä hänen runoonsa ilmestyy olettavasti myös pieni Sebastián: ”Escribí o intenté escribir un poema. En uno de los versos aparecía un niño de ojos azules mirando a través de los cristales de una ventana. Qué horror, qué ridiculez.” (NdC, 135.)⁷⁸ Lapsen silmät ja tämän viaton katse tuntuvat vainoavan Urrutiaa. Hän suhtautuu kirjoittamaansa säkeeseen ristiriitaisin tuntein. Todetessaan asian naurettavaksi, laimentaa tuo huomio sitä pelkoa, jota hän tuntee pojan tapausta kohtaan. Myös naurettavaksi tekeminen on omanlaisensa puolustuskeino psyyken varjelemiseksi.

Urrutian kertomukseen ei sisälly paljonkaan kohtia, joissa hän puhuisi suoraan kirjoittamistaan runoista, niiden tyylistä, aiheista tai teemoista. Muutamia kertoja hän kuitenkin mainitsee runoja kirjoittaneensa. Urrutian maine runoilijana onkin ilmeisen mitätön, kunnes sen jälkeen, kun hän on luennoinut marxismista sotilasjuntalle, hän päättää julkaista runoteoksen:

[...] [P]ubliqué un libro de poemas que hasta mí me parecieron extraños, quiero decir, extraños para haber salido de mi pluma, extraños para ser míos, pero yo lo publiqué como una aportación a la libertad, mi libertad y la de los lectores, y luego volví a mis clases y a mis conferencias, y publiqué otro libro en España, en Pamplona, y llegó mi hora de pasear por los aeropuertos del mundo [...]. (NdC, 122.)⁷⁹

Urrutiaa itseäänkin tilanne ihmetyttää, sillä kaikki – ainakin Santiagossa – ovat juuri saaneet tietää Urrutian marxismiluennoista, mutta siitä huolimatta hänen teoksiaan kiitellään ja hänen

⁷⁸ ”Kirjoitin tai pikemminkin yritin kirjoittaa runon. Yhteen säkeistä ilmestyi sinisilmäinen lapsi, joka katseli lasi-ikkunan takaa. Miten hirveää, miten naurettavaa.”

⁷⁹ “[...] [J]ulkaisin kokoelman runoja, jotka ainakin minusta vaikuttivat oudoilta, tarkoitan siis oudoilta minun kirjoittamikseni, oudoilta ollakseen minun runojani, mutta julkaisin kokoelman kuin osallistuen vapauteen, minun vapauteeni ja lukijoiden vapauteen, ja sitten palasin tunneilleni ja luennoilleni, ja julkaisin toisen kirjan Espanjassa, Pamplonassa, ja silloin tuli minun aikani kierrellä maailman lentokentillä [...]”

julkaistut teoksensa tekevät hänestä luultavasti myös maineikkaan. Kirjoittajan maine ei olekaan tapahtuneen vuoksi koetuksella, vaan se on sitä vasta myöhemmin, kun puheeksi tulevat María Canalesin kirjallisuusiltamat ja niiden myöhemmin saama ikävä maine. Toisin kuin aiempina kertoina, näiden runojen kirjoittamiseen ei vaikuta liittyvän häpeää. Päinvastoin Urrutia puhuu vapaudesta. Urrutia kuvailee julkaisemiensa runojen vaikuttavan ainoastaan oudoilta hänen kirjoittamikseen. Tässä kohtaa vapauden voikin nähdä jonkinlaisena itsensä tukahduttamisen vastakohtana. Kun Urrutia huomaa, ettei hän joudukaan arvostelujen kohteeksi, hän on vapaa kirjoittamaan runoja ja myös julkaisemaan niitä. Muiden esimerkkien perusteella voi todeta, että Urrutian runoilijuuteen liittyy erilaisia häpeän ja syyllisyyden tunteita, koska Urrutia ei suostu tai rohkene näyttämään vihamielisiä runojaan muille. Kenties julkaistujen runojen outous piilee juuri siinä, että ne eivät tuo Urrutian todellisia asenteita esiin julkisesti.

4. SYYLLISYYDESTÄ KUMPUAVA HÄPEÄ

Kun henkilöt kieltäytyvät näkemästä ja kuulemasta, alkavat aistihavainnot muuttua epämääräisiksi ja kummallisiksi. Hahmot näkevät näkyjä ja omituisia varjoja sekä alkavat kuulla asioita väärin. Todenmukaisuuden ja fiktion raja muuttuu epämääräiseksi, lähes näkymättömäksi, kun ääriviivat alkavat sumentua. Romaanin fiktiiviseen maailmaan upotetut todelliset, historialliset hahmot (Neruda, Reyes, Jünger, Pinochet) sekä nimenvaihdoksella astetta enemmän fictionalisoidut, historialliset hahmot (Farewell, Urrutia, Canales, Thompson) ovat myös yksi osoitus tästä. Koko romaani toistaa ajatusta fiktion ja todenmukaisuuden välisen rajan häilyvyydestä, kuten historiografiselle metafiktiolle on tyypillistä.

Kyse on kokemusten ja muistojen subjektiivisuudesta. Aistihavainnot palautuvat yksilön kokemukseen ja näkökulmaan, mikä selittää sen, että ihmiset voivat kertoa samasta tapahtumasta eri tavalla. Kuin Platonin idealistista oppia seuraten teos pyrkii osoittamaan aistien avulla havaitun maailman epämääräisyyden ja keinotekoisuuden luonteen. Kuten Ludmila Sol Vergini (2013, 123) muistuttaa, menneisyydestä on mahdoton esittää yhtä yksittäistä tulkintaa, jonka koko yhteisö tunnustaisi. Tämän vuoksi historiankirjoitukset ovat moninaisia. Sol Verginin mukaan Urrutian ääni teoksessa pyrkii edustamaan niin sanotusti ”virallista muistia”. Tämä virallinen muisti puolestaan kuuluu diktatuurin lähettiläälle, joten teoksen voi nähdä käsittelevän vallankäyttöä sisältä päin. (Sol Vergini 2013, 129.) Vaikka kyse on yhden henkilön näkökulmasta, monologista ja siis varsin yksilöllisestä muistista, pyrkii Urrutian kertomus silti ottamaan aseman virallisena todistuksena menneestä. Kertomus tasapainottelee todistuksen ja tunnustuksen rajamailla. Paikoin teos esittäytyy päähenkilönsä tunnustuksena, paikoin tämän todistuksena näkemästään. Molemmat näkökulmat kiinnittyvät tietynlaiseen jaettuun oletukseen todenmukaisuudesta, mutta kertojan epäluotettavuus harhaisena ja ristiriitaisena kertojana mitätöi sopimuksen tästä oletuksesta. Tarkastelenkin siksi Urrutian kertomusta myös puolustuksellisenä puheena.

Perehdyn tässä luvussa syvällisemmin teoksesta kumpuavaan häpeään ja tarkastelen sen ilmenemistapojen moninaisuudesta syntyvää vyyhtiä. Esitän tähänastisen tekstianalyysini perusteella, että häpeä affektina juontuu ensisijaisesti syyllisyydestä, mutta se ilmenee myös kerroksellisenä tunteena, häpeän häpeänä. Aloitan kuitenkin tarkastelemalla teoksen rakennetta.

4.1. Tunnustus, todistus vai puolustus?

Isä Urrutian puhe on puettu tunnustuksellisen retoriikan ja moraalipuheen asuun. Kuitenkin on tähän mennessä tullut jo selväksi, että Urrutian puhe välttelee varsinaisen tunnustuksen tekemistä kuin kuumaa perunaa. Kuten Franklin Rodriguez (2009, 7) on todennut, Urrutia pyrkii pikemminkin jatkuvasti kieltämään syyllisyytensä ja tukeutuu tekosyihin perustellessaan löyhästi valintojaan. Tunnustuspuheen traditio näyttäytyy ikään kuin naamiona tai peruukkina, johon Urrutia turvautuu estääkseen todellisten kasvojensa paljastumisen. Urrutian tunnustuspuhetta motivoi synninpäästö, sillä tunnustus tapahtuu kuolinvuoteella. Katolisen kirkon rippi eli parannuksen sakramentti on tapa anoa syntien anteeksiantoa ennen kuolemaa. Katolilaisuuteen liittyy myös kiirastulioppi, jonka mukaan kuolleiden sielut ajautuvat ensin kiirastuleen, missä sielut puhdistuvat synneistä ennen taivaaseen pääsyä.⁸⁰ Lähestyvä kuolema motivoi Urrutiaa tunnustamaan syntinsä. Tunnustusperinteellä on historiallisesti katsottuna uskonnolliset juuret. Länsimaisen teologian tunnetuin tunnustuksellinen teos lienee kirkkoisä Augustinuksen (354–430) *Tunnustukset* (n. 397–398), jonka perusteella tunnustuksen käsitteelle on määritelty kaksi ulottuvuutta: subjektiivinen ja objektiivinen. Määrittelen isä Urrutian varsinaisen tunnustuspuheen ensisijaisesti jälkimmäisen mukaan. Urrutian tunnustus on nimenomaan tunnustuksen kohteen ja sisällön tunnustamista. Siinä korostuu tunnustuksen sisältö ja sen välittämä tieto, jolloin tunnustus on yhteisöllinen. Subjektiivinen tunnustus taas voidaan ymmärtää tunnustautumisen tekona, jolloin tunnustus on eksistentiaalinen ja painottaa tunnustajan olemassaoloa. Tunnustus on tällöin yksilökeskeinen. (Martikainen 2007, 47.) Toisaalta romaanista voidaan lukea myös isä Urrutian tunnustautumisen hetki, mutta se tapahtuu vasta varsinaisen tunnustuspuheen jälkeen. Varsinaisen tunnustuksen jälkeen koittaa tunnistamisen hetki, jolloin Urrutia tunnistaa itsessään vanhentuneen nuoren ja voidaan olettaa, että tämän jälkeen tapahtuu mahdollisesti myös tunnustautuminen – hetki, jolloin hän tunnustaa itsensä. Objektiivisen tunnustuksen nähdäänkin luovan pohjaa subjektiiviselle. Suhde on vastavuoroinen, sillä objektiivisen tunnustaminen edellyttää henkilökohtaista itsetutkiskelua ja itsensä syntiseksi tunnustamista. (Martikainen 2007, 57.)

Tunnustuksen lisäksi isä Urrutian kertomusta voi tarkastella myös todistuksena. Tunnustus ja todistus voidaan karkeasti jaotella siten, että tunnustus kohdistuu puhujaan

⁸⁰ Katolilaisen kirkon katekismus 2011, 373, 380.

itseensä ja tämän tekoihin, kun taas todistus kertoo ympärillä koetusta ja nähdystä tilanteesta. Todistusta tai tunnustusta eivät määrittele ainoastaan puheen muoto tai tekstin lajityyppi, vaan kyse on sisällöstä ja sen merkittävyydestä eli painoarvosta. Todistus tapahtuu jonkin puolesta tai jotakin vastaan. Todistuksen sisältö voi kohdistua yhteiskunnan epäkohtiin tai yksilön traagisiin kokemuksiin. Sekä tunnustukseen että todistukseen liittyy tietty sopimuksenvarainen oletus totuudenmukaisuudesta. Lukija siis olettaa tunnustuksena tai todistuksena kerrotun tarinan todenmukaiseksi. Tunnustuksesta tai todistuksesta merkittävän tekee sen painoarvo. Tunnustus ja todistus sitouttavat myös vastaanottajan osaksi kertomusta – vastaanottajasta tulee kertomuksen todistaja. Tunnustus ja todistus ovat elämästä kertomisen ja omaelämäkerrallisen kirjallisuuden perusmuotoja. Ne voidaan nähdä toisiinsa niveltyneinä ja rinnakkaisina tapoina kertoa ihmisen elämästä. (Kujansivu & Saarenmaa 2007, 10–12.)

Urrutian kertomus kohdistuu kokonaisuudessaan sekä häneen itseensä että ulkopuolisiin. Elämäntarinansa kertaamisen ohessa hän kertoo myös muista henkilöistä ja yhteisöistä. Urrutian kertomus on näin ollen myös todistus Chilen historiasta – etenkin poliittisessa ja yhteiskunnallisessa mielessä. Tunnustuksellisuuden ohessa Urrutia tulee kiinnittäneeksi kertomuksessaan huomiota yhteiskunnallisiin epäkohtiin ja kertoo samalla Chilen poliittisen historian vaiheita omasta näkökulmastaan. Samalla lukijasta tulee isä Urrutian tunnustuksen ja todistuksen vastaanottaja. Toisin sanoen lukija kietoutuu tarinaan, hänestä tulee osa todistamisen rituaalia. Myös lukija on silloin todistajan asemassa, eräänlaisena silminnäkijänä. Hänestä tulee myös vastuullinen osallinen, sillä todistuksen tai tunnustuksen hyväksyminen jää vastaanottajan harteille. Lopulta kertomuksen merkittävyys on vastaanottajan määriteltävissä. Isä Urrutian puhetta, jossa yhdistyvät niin tunnustukselliset kuin todistukselliset piirteet, voidaan tarkastella eettis-poliittisena tekona. Tunnustus on enemmän eettinen ja todistus enemmän poliittinen teko (Kujansivu 2007, 46). Hän esittää sekä kuvan itsestään ja teoistaan, omasta luonteestaan ja toimintatavoistaan kuin myös tapahtuneista ja kokemistaan asioista eli ympärillään olevasta yhteisöstä.

Todistaminen liitetään ensisijaisesti näkemiseen ja katsomiseen. Todistaa voi asian, tilanteen tai tapahtuman, jonka on itse nähnyt. Toki todistukseen riittävät muutkin aistihavainnot, mutta yleisesti kun puhutaan koetusta tai havaitusta asiasta, tarkoitetaan ensi tilassa näköhavaintoa. Teen tässä vaiheessa eron näkemisen ja katsomisen välillä. Määrittelen näkemisen passiiviseksi, näkijästä itsestään riippumattomaksi tapahtumaksi, jossa nähty asia tapahtuu näkijän silmien edessä. Katsominen puolestaan on aktiivista toimintaa, silmien auki

pitämistä, johon ohjaa joko katsojan oma tahto tai fyysinen impulssi. Katsoja ei kykene kääntämään katsettaan pois, vaan katsoo tarkoituksellisesti. Todistukseen liittyy usein tunnustuksellisia piirteitä, sillä todistajan on usein oltava itse mukana tapahtumissa, joista hän todistaa (Kujansivu 2007, 24). Käsittelin tutkielmani toisessa luvussa eritoten katsomiseen liittyviä elementtejä teoksessa. Katse, silmät ja katsominen nousevat teoksessa toistuvasti esiin juuri todistamiseen liittyvissä tilanteissa. Nähdäkseni katsomisen voi tulkita jonkinlaiseksi todistamiseksi jo itsessään teoksen kontekstissa. Henkilöhahmot jakautuvat karkeasti niihin, jotka katsovat ja niihin, jotka kääntävät katseensa pois tai jopa teeskentelevät sokeaa. Todistamisen suhde aikaan on yksiselitteinen: todistaa voi vain menneestä. Romaanissa katsominen ja todistaminen kytkeytyvät etenkin kysymykseen muistamisesta ja unohtamisesta. Katsominen voi olla myös muistelua: menneisyyden tapahtumien jatkuvaa kontemplaatiota niiden muistamisen varmistamiseksi. Tällä tavoin katsominen ja todistaminen kiinnittyvät mukaan laajempaan kysymyksenasetteluun koskien historiankirjoitusta: kuka katsoo ja todistaa, kenen sanoin historiaa kirjoitetaan? Espanjan kielen sana *la historia* on siitä mielenkiintoinen, että se voi tarkoittaa suomeksi sekä historiaa että tarinaa. Sanaan sisältyy siis jo itsessään ajatus historian olevan kirjoitusta ja historiankirjoituksen olevan tarinallista. Kun tarina kerrotaan, kukin kertoja kertoo saman tarinan omasta näkökulmastaan, omien tietojensa varassa ja omin sanoin. Isä Urrutian läpinäkyvän retoriikan tarkoituksena onkin metafiktiivisesti muistuttaa lukijaa kertojan yksiulotteisesta näkökulmasta ja historiankirjoitusten moninaisuudesta. Tällä tavoin teos määrittyy historiografiseksi metafiktioksi, sillä samalla se problematisoi fiktion ja historiankirjoituksen välisen suhteen sekä fiktion totuudenmukaisen luonteen (ks. Hutcheon 1988, 105–112).

Tunnustuksellisten piirteiden lisäksi, tekstissä on myös puolustelevala sävy. Kuten Urrutia teoksen aluksi toteaa:

Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y

los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son immaculados. (NdC, 11–12.)⁸¹

Urrutia aloittaa kertomuksen kuolinvuoteeltaan toteamalla, että hän aikoo nyt puolustautua ja kertoa oman totuutensa, jonka tarkoituksena on kumota hänestä levitetty juorut ja huhupuheet. Urrutia puhuu siis häneen itseensä kohdistuvista asioista. Kuulijaa ei ole tarkemmin määritelty, sillä Urrutia ei puhuttele ketään, joten voidaan olettaa puheen olevan julkinen ja omistettu näin satunnaiselle lukijalle. Vaikka kyseessä on eräänlainen ripittäytyminen, performatiivinen tunnustus, Urrutia ei sanallista mitenkään aikovansa tunnustaa tai ripittäytyä. Puheen tunnustuksellisuus on pääteltävissä ainoastaan puhetilanteesta, puheen kontekstista. Tunnustuksen sijaan Urrutia pitääkin eräänlaisen apologian. Kuten olen aiemmin todennut, Urrutia on pukeut puolustuspuheensa tunnustuksen kaapuun. Urrutian puheessa on siis perimmäisessä mielessä kyse puolustuksesta. Tunnustuksellisuutta hän hyödyntää myöhemmin puheessaan vain retorisenä keinona, jolla hän pyrkii vaikuttamaan ja vetoamaan puheellaan lukijaan. Urrutia ei kuitenkaan tee mitään merkittäviä tunnustuksia, vaan pyrkii vaivihkaa puolustelemaan tekojaan. Puolustuksellisuus ja apologiat on myös yleisesti yhdistetty moderneihin tunnustusromaaneihin (Koivisto 2007, 126–127). Erilaisten puolustusstrategioiden ilmaantuminen esiin tunnustuksen hetkellä on merkki tunnustamisen ilmeisestä vaikeudesta. Tunnustamiseen liittyy pelko siitä, ettei saakaan vastaanottajalta tunnustuksen hyväksyntää. Urrutian kohdalla pelko lienee aiheellinen, kun ottaa huomioon, miten teos päättyy. Puhuttuaan suunsa puhtaaksi, Urrutian niskaan alkaa sataa kuraa. Toisaalta tämä johtunee enemmän tunnustamisen välttelystä kuin tunnustetusta asiasta.

Tunnustuskirjallisuutta tutkittaessa on kiinnitetty huomiota siihen, että omaelämäkerrallinen tunnustuskirjallisuus kytkeytyy aikakauteen, jolloin mediassa on tapahtunut murros, jonka seurauksena ihmiset ovat alkaneet puhua itsestään ja omista asioista avoimesti julkisissa kanavissa (ks. Kujansivu & Saarenmaa 2007, 9). Myös *Nocturno de Chile* kytkeytyy tähän murrokseen. Teos tulee lähes huomaamattomasti sivunneeksi myös lehdistön asemaa. Yhtenä keskeisenä teemana teos käsittelee fiktion, valheen ja totuudenmukaisuuden

⁸¹ ”On siis selvítettävä joitakin asioita. Joten nojaudun kyynärpäähäni ja nostan pääni, ylhäisen ja vapisevan pääni, ja tutkiskelen muistini sopukoista niitä tapauksia, jotka julistavat minut syyttömäksi ja jotka näin ollen kumoavat ne halpamaisuudet, joita vanhentunut nuori on häpeäkseni yhden ukkosityön aikana minusta levittänyt. Siis minun uskotelluksi häpeäkseni. On oltava vastuullinen. Sitä olen aina toittanut. Ihmisellä on moraalinen velvoite olla vastuullinen teoissaan ja sanoistaan sekä hiljaisuuksissaan – kyllä vain – sillä myös hiljaisuudet kohoavat taivaaseen, Jumalan korviin, ja vain Jumala ymmärtää ja tuomitsee ne, joten hiljaisuuksien kanssa on oltava tarkkana. Minä olen vastuullinen kaikessa. Hiljaisuuteni ovat viattomia.”

välisiä häilyviä rajoja. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten teoksessa levitellään huhupuheita, jaellaan puolustuksia, tunnustuksia ja todistuksia, kunnes lopulta ”paskamyrsky” pääsee valloilleen. Toisin sanoen teos käsittelee monia, etenkin keltaiselle medialle tyypillisiä ilmiöitä ja käsitteitä. Tämä kytkeytyy luonnollisesti teoksen kuvaamaan aikakauteen Chilen historiassa ja korostaa näin diktatuurin aikaan kytkeytyvää epävarmuutta ja luotettavien lähteiden puutetta.

Tunnustuksen tekeminen on tunnustajan minää koskeva ja muuttava teko. Heikki Kujansivu käyttää ranskalaisfilosofi Emmanuel Levinásin absoluuttisen toiseuden, *toisen* käsitettä kuvaamaan muutoksen aiheuttamaa tilannetta. Kujansivun mukaan tunnustuksen tekee minä toisena, jolloin tunnustus koskee toisen minän tekoa. Tunnustus on tällöin itseyttä määrittävä teko, joka muokkaa ihmisen minuutta ja identiteettiä. Kun tunnustuksen tekijä tunnustaa toisen minänsä teon, hän muuttuu samalla itsekin. Tunnustaja voi tällöin muuttua sisäisesti ja/tai muiden ihmisten silmissä. (Kujansivu 2007, 43.) Tunnustaminen rinnastuu tällä tavoin häpeän tunteeseen. Samalla tavoin kuin tunnustaminen muokkaa minuutta, myös häpeä saa ihmisen kääntämään katseensa kohti minää. Koska häpeä kohdistuu ihmisen koko minään, häpeän tunteen vallassa oleva ihminen kokee, että myös muutoksen on kohdistuttava hänen koko minuuteensa. Tunnustus onkin eräänlainen häpeän vastalääke, joka lievittää häpeän tunnetta; itseen kohdistuva muutos, joka saa ihmisen tuntemaan häpeälliset teot sovitetuiksi. Häpeätutkijat, jotka näkevät häpeän myös positiivisena tunteena korostavatkin itsetuntemuksen ja tunnetaitojen merkitystä. Häpeä on ensin tunnustettava itselle, jotta sitä voi käsitellä.

4.2. Tiedostamattoman ansat

Kuten tähän mennessä on jo monesti käynyt ilmi, romaanissa pääosaan nousevat isä Urrutian tarinankerrontaa ohjailevat tiedostamattomat tunteet ja ajatukset, jotka ilmenevät samoin hänen kertomuksensa sisällössä eli kirjoittajapapin eri elämänvaiheissa. Toisaalta kerrontaa ohjaa myös sokeus. Gersende Camenen (2014, 443) on esittänyt, että Urrutian kerrontaa ohjaa arkiston logiikka. Camenen viittaa tällä kertomuksen muistinvaraiseen luonteeseen. Lisäksi, kuten Félix Terrones (2014, 885–886) on huomauttanut, Urrutia itse toimii eräänlaisena arkistonhoitajana, sillä kirjallisuuskriittikkona hänellä on valta päättää, mitkä teokset jäävät elämään ja mitkä ansaitsevat unohduksen. Teoksen fragmentaarinen rakenne juontuu kerronnan assosiativisuuden lisäksi siitä, että kerrontansa aikana Urrutia myös konstruoi uudelleen sekä

kertomusta että muistia itsessään. Onkin olennaista huomata, ettei ihmistä pyritä esittämään teoksessa yksistään ajattelevana ja rationaalisena vaan myös tuntevana ja erilaisten impulssien varassa elävänä olentona. Teos korostaa, miten tunteella ja järjellä on yhtä lailla merkitystä valintojen ja päätöstenteon kannalta. Myös tiedostetut ja tiedostamattomat valinnat esitetään rinnakkain. Tunteiden kognitiivinen hallinta ei kuitenkaan onnistu Urrutialta, sillä hän ei kykene tunnustamaan häpeää itselleen. Koko romaanin voikin nähdä ilmentävän Urrutiassa tapahtuvaa psyykkistä kehitystä. Tuo kehitys perustuu itsereflektioon eli menneisyyden asioiden läpikäymiseen ja pohdintaan. Menneisyyden tarkasteluun liittyy oletus mahdollisimman todenmukaisesta kerronnasta. Urrutia kuitenkin osoittaa kertomuksensa aikana monenlaista hapuilua, epävarmuutta ja ristiin puhumista, mikä vieraannuttaa hänet lukijan silmissä epäluotettavaan asemaan kertojana. Epäluotettavuus on kuitenkin myös luonnollista ja inhimillistä, sillä se tulee osittain tiedostamattoman alueelta. Tulkintani mukaan kertojan epäluotettavuus syntyy kerronnan niin sanotusta moniäänisyydestä: minän ja yliminän äänten hallitsemattomasta sekoittumisesta yhteen. Näen yliminän väliintulon osana Urrutian moraalista kehitystä. Häpeä on osittain tiedostettuna moraalinvartijatunteena näin läsnä myös romaanin kerronta-asetelmassa. Urrutian kertomuksen aikana läpikäymä kehitys tarkoittaa myös muutosta, joka mielestäni tapahtuu lopulta kertomuksen lopussa, kun Urrutia viimein tunnistaa vanhentuneen nuoren itsessään ja tukahdutetut tunteet pääsevät valloilleen.

Olen tutkielmani aikana hyödyntänyt Sigmund Freudin luennoillaan Wienissä vuosina 1915–1917 esittelemiä ja kehittämiä psykoanalyttisessa teoriassa hyödynnettäviä käsitteitä *ego* (minä), *superego* (yliminä) ja *id* (viettipohja). Valintani tukeutua Freudin käsitteistöön on lähtöisin tarkastelemastani teoksesta, jossa käsitteisiin viitataan eksplisiittisesti joitakin kertoja. Lisäksi kerronnallisen asetelman voi jossain määrin käsittää psykoanalyttisesti, sillä teos kuvaa minäkertojansa kehitystä retrospektiivisen kerronnan välityksellä. Psykoanalyysissa hyödynnetään vapaata assosiaatiota, mitä ilmenee myös Urrutian kerronnassa, kun hän hyppelehtii sisäkertomuksesta toiseen, perustelematta sen kummemmin valintojaan. Kertojan tarkoituksena on kaivella menneisyyden asioita selventääkseen tapahtumien kulkua omasta näkökulmastaan, mutta menneisyydestä alkaakin paljastua myös peiteltyä ja salailtua sisältöä, joka ilmenee teoksessa symbolisesti, kuten olen tekstianalyysissani paikoin nostanut esille. Implisiittisellä tasolla teos kuvaa ihmismielen rakenteita ja toimintaa. Myös käsittelemäni häpeä ilmenee teoksessa osittain tiedostamattomasti. Olen käyttänyt Freudin käsitteistöä tietyllä varauksella, sillä Freudin psykoanalyttisesta teoriasta on myös kiistelty hyvin paljon, ja se on

saanut osakseen huomattavaa kritiikkiä. Käsitteistöä ja sen lähempää tarkastelua on kuitenkin mahdotonta sivuuttaa. Freudin psykoanalyttisesta teoriasta keskeisine käsitteineen ja oletuksineen on tullut nykyisin erottamaton osa länsimaista kulttuuria, ja sitä hyödynnetään myös arkielämässä. (Juutilainen & Takalo 2010, 9.) Lähtökohtanani onkin ollut analysoida romaania psykoanalyttisen teorian valossa ja sitä vasten.

Myös häpeän alkuperää on pyritty selittämään psykoanalyttisesta näkökulmasta. Perinteellisesti häpeä on käsitetty psykoanalyttisessä teoriassa erottamattomaksi osaksi minän, yliminän ja minäihanteiden välisiä suhteita (Ikonen & Rechardt 2012, 185). Kaikkein voimakkaimmat ja elämää kahlitsevimmat, sisäistetyt häpeän tunteet voidaan jäljittää ihmisen varhaislapsuuteen ja mahdollisesti lapsuudessa koettuihin häpäisyihin, nöyryytyksiin tai välinpitämättömyyden osoituksiin (Malinen 2003, 12–15). Häpeä on luonnollinen, säätelevä osa ihmisen minuutta, ja sillä on näin merkittävä roolinsa minuuden kehityksessä ja ihmisen psyykkisessä kasvussa. Häpeän alkuperän kytkeytyminen varhaislapsuuteen merkitsee myös sitä, että häpeä saattaa joskus ilmetä traumaattisena kokemuksena, jolloin häpeän tunne voi olla erityisen voimakas tai kokonaisvaltainen.

Olen analysoidessani teosta pyrkinyt pääsemään myös Urrutian kokeman häpeän juurille. Näen häpeän kumpuavan pääasiassa kertojan kokemasta syyllisyydestä, mutta todennäköisesti häpeän juuret ulottuvat vielä syvemmälle menneisyyteen. Urrutia ei kerro lukijalle paljonkaan lapsuudestaan tai nuoruudestaan. Myös maininnat perheestä jäävät vähäisiksi. Isästään hän kertoo tämän vastustaneen sitä, että poika menisi opiskelemaan seminaariin. Isän kuva myös toistuu Urrutian muistoissa, joissa hän kuvailee isänsä varjon liikkeitä vaihtelevasti joko näädaaksi, fretiksi, kotkaksi tai ankeriaaksi. Äidistään Urrutia kertoo aivan aluksi vain sen, että kun hän oli tavannut tämän pappisseminaarista päästyään, äiti oli suudellut hänen kättään ja kutsunut häntä isäksi. Tässä näkyy jo ensimmäisen kerran kytkös Urrutian ja vanhentuneen nuoren välillä. Nimitys viittaa häneen itseensä: nuoreen, joka on vanhentunut ja muuttunut isäksi pappisseminaarin ansiosta. Urrutia ei kertomuksessaan eksplisiittisesti tuo esille, miksi hän kutsuu vanhentunutta nuorta tällä nimityksellä, mutta Urrutian omaksi yliminäksi tunnistettuna nimi tuntuisi viittaavaan johonkin entiseen minuuteen, kenties ennen pappisvihkimystä vallinneeseen, Urrutian nuoruuden minään. On myös mahdollista epäillä, että vanhentuneen nuoren ääni kantaa mukanaan jotakin nuoruudessa syntynyttä häpeää. Kenties torjuessaan vanhentuneen nuoren äänen Urrutia pyrkii torjumaan paljon muutakin kuin vain häpeän niistä asioista, joita hän tuo ilmi kertomuksen aikana. Myös

Freud esitti aikoinaan näkemyksensä lapsenmielen asumisesta aikuisessa.⁸² Lapsenmielen tunteet käyvät ilmi kontrolloimattomina tunteina aikuisessa ihmisessä. Ne sijoittuvat implisiittisen muistin alueelle. (Klockars 2010, 82–86.) Aikuisen mielen ongelmat voivat tällä tavoin kantautua lapsuudesta tai nuoruudesta – aikuinen minä kantaa tiedostamattomia lapsenmielen muistoja ja affekteja mukanaan. Isä Urrutialla ei ole omaa perhettä, sillä katolisena pappina hän on vannonut selibaattivalan. Kun hänen runoihinsa sitten yllättäen ilmestyy lapsihahmoja, Urrutia pohtii, olisivatko lapset hänen saamatta jääneitä lapsiaan vai kuvastavatko ne häntä itseään. Urrutia kiinnostuu myös erityisen paljon kaimastaan Sebastián-pojasta, josta hän on kovin huolestunut. Lapsen katse seuraa häntä runoihin. Mahdollisesti Urrutia onkin tunnistamaisillaan itsensä tuossa samannimisessä pojassa: hän on jo kertomuksen vaiheilla havahtumassa siihen, että hänenkin sisällään asustaa pieni poika.

Freudin tieteellisen työn pohjalta ovat muotoutuneet arkikäyttöön myös psyykkisen trauman ja psyykkisten torjuntamekanismien käsitteet (Juutilainen & Takalo 2010, 11). Romaania onkin paikallaan käsitellä lyhyesti myös psykoanalyttisten traumateorioiden valossa. Jotkut Chilen sotilasdiktatuurin ajan väkivaltaiset teot ja julmuudet olivat niin raakoja, ettei niistä pitkään kyetty puhumaan ollenkaan. Raakuudet eivät kuitenkaan katoa, vaikka niistä ei puhuisi; kieltäminen ei auta vaan raakuudet säilyvät implisiittisesti traumoina ihmisten mielissä. Psykiatrian professori emerita Judith Hermanin mukaan muistaminen ja totuuden kertominen ovat edellytyksiä niin yhteiskunnallisen järjestyksen uudelleen muotoutumiselle kuin yksittäisten uhrien parantumiselle traumaattisen kokemuksen jäljiltä. Psykologisen trauman ymmärtämiseksi on historia käsiteltävä ja käsitettävä uudelleen. (Herman 2015, 1–2.) Romaanissa muistaminen ja totuuden kertominen esiintyvät nähdäkseni ironisesti – täysin vastakohtaisessa muodossaan. Kertoja kyllä esittää, että hänen pyrkimyksensä on muistaa ja kertoa totuus, mutta kuten olen tulkinnut, kertoja paljastuu vähitellen epäluotettavaksi, salailevaksi ja totuutta piilottelevaksi. Muistamisen sijaan teoksessa korostuu unohtaminen, kuten esimerkiksi Farewellin symbolinen kertomus Sankareidenmäestä osoittaa. Tunnustajana Urrutiaa on vaikea nähdä trauman uhrina, mutta tapahtumien todistajana ja sivustakatsojana hän voi yhtyä traumaattiseen kokemukseen. Hänen kertomuksensa, joka kiinnittyy erityisesti Chilen sotilasdiktatuurin aikaan, osallistuu tuosta ajasta tuotettujen kertomusten joukkoon. Hermanin jaottelun mukaan traumaattiseen kokemukseen liittyvässä asetelmassa toimivia

⁸² Lapsenmielen asumista aikuisessa voisi verrata myös siihen, miten Urrutia toteaa, että jokaisen mielessä asustaa sodomiitti. Nähdäkseni hän viittaa tällä idiin.

tekijöitä voivat olla pahantekijä (*perpetrator*), uhri (*victim*) ja sivustakatsoja (*bystander*).⁸³ Trauman aiheuttavalle tilanteelle on ominaista konflikti pahantekijän ja uhrin välillä, jolloin sivustakatsojan asemassa olevan henkilön on valittava puolensa. Puolueettomana säilyminen on moraalisesti mahdotonta. Hermanin mukaan pahantekijän puolelle on helpompi kääntyä, sillä pahantekijä toivoo sivustakatsojalta vain sitä, että tämä ei reagoisi tilanteeseen mitenkään: ”to see, hear, and speak no evil.” Puolustautuakseen pahantekijä pyrkii kaikin tavoin edistämään unohdusta, hiljaisuutta ja rikosten salaamista. (Herman 2015, 7–8.) Jaottelun määritelmän ja perustelun kannalta Urrutia sijoittuu teoksessa sivustakatsojan rooliin. Urrutian vaikeneminen sekä näkemästä ja kuulemasta kieltäytyminen voidaan tulkita näin ollen pahantekijän puoleen alistumiseksi. Pahantekijä onnistuu näin vaientamaan sivustakatsojan.

4.3. Häpeään reagoimisen tavat

Olen aiemmissa luvuissa eritellyt häpeän ilmenemistapoja ja esittänyt häpeän ilmenevän kieltäytymisenä näkemästä ja kuulemasta sekä vaikenemisena. Tässä alaluvussa puran aiempaa tekstianalyysiani ja käyn läpi, millä tavoin häpeään reagoidaan teoksessa. Ensisijaisena tarkastelun kohteenani on luonnollisesti isä Urrutian henkilöhahmo. Samalla pyrin vastaamaan kysymyksiin: miten häpeä toimii ja mitä se saa aikaan teoksessa?

Tyypillisesti häpeää tuntevan ihmisen voi tunnistaa fyysisestä olemuksesta: punastumisesta, katseen välttelystä tai kyyrystä, hieman alentuvasta asennossa. On vaikeampi määritellä tai analysoida sitä, minkälaista toimintaa häpeä tuottaa, sillä seuraukset voivat ilmetä paljon monimuotoisemmin, kuten piileskelynä, aggressiivisena käyttäytymisenä tai yrityksenä korjata omat tapansa. (Deonna, Rodogno & Teroni 2012, 9.) Häpeään reagoiminen voi olla myös hyvinkin huomaamatonta ja jäädä siksi noteeraamatta.

Nähdäkseni häpeään reagoimisen tapoihin vaikuttaa ensi kädessä se seikka, onko häpeä tiedostettua vai tiedostamatonta. Olen tukeutunut tässä jaottelussa ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen esittämään affektiteoriaan, jonka mukaan affektit ovat tiedostamattomia voimia. Affekteihin liittyy olennaisesti vuorovaikutussuhde, sillä affekti kohdistuu kokijaansa aina ulkoapäin. Joku ihminen tai jokin asia aiheuttaa affektin toisessa ihmisessä, mutta tämä voi jäädä kokijaltaan havaitsematta. (Helle & Hollsten 2016, 14.) Käsittelen siis häpeää

⁸³ Käsitteiden suomennokset ovat kirjoittajan omia.

affektina, silloin kun se ilmenee tiedostamattomana. Silloin kyse on häpeäreaktiosta, johon vaikuttaa jokin ulkoa päin tullut impulssi. Sen sijaan emootiot ovat kokijalleen tiedostettuja tunteita. Niiden syy- ja seuraussuhteita on tästä syystä myös helpompi kartoittaa. (Helle & Hollsten 2016, 16.) Kun häpeä ilmenee teoksessa tiedostettuna tunteena, puhun häpeästä emootiona. Silloin kun tarkempi määrittely affekteihin ja emootioihin ei ole tarpeen, puhun yksinkertaisesti tunteista.

Olen todennut teoksessa ilmenevän häpeää muun muassa kunnioittavan pelon muodossa. Kunnioittavassa pelossa häpeä ilmenee valta-asetelmissa. Isä Urrutia esimerkiksi kokee kunnioittavaa, pelonsekaista häpeää Farewellin läpitunkevan katseen edessä. Tällöin kyse on tiedostamattomasta tunteesta eli affektista. Häpeä ilmenee lähes fyysisenä, nolistumisen kaltaisena alistumisena. On huomionarvoista, että fyysinen alistuminen muuttuu lopulta psyykkiseksi alistumiseksi: esimerkkitalanteessa fyysisesti alisteinen tila johtaa siihen, että Urrutia alistuu Farewellin tahtoon, suostuu ja ottaa kutsun vastaan tämän tilalle.

Häpeä kietoutuu myös sisäkertomuksiin. Olen todennut, että kehyskertomuksen ja Urrutian kertomien sisäkertomusten välille syntyy teoksen aikana analogiaa. Nähdäkseni tämä johtuu siitä, että tiedostamatonta häpeää myös käsitellään tiedostamattoman avulla. Affektien käsittely tapahtuu esimerkiksi unissa, näyissä ja harhakuvissa. Samoin se näkyy siinä analogiassa, jota heijastuu kehyskertomuksen ja sisäkertomusten välille Urrutian sitä tiedostamatta. Hänen yliminänsä ikään kuin ohjailee kertovaa minää kertomaan menneisyydestä siten, että analogia nousee esille. Mielestäni tämä on yksi tapa käsitellä häpeää eli pyrkimys nostaa esille henkilön oma häpeällisyys.

Olen myös tulkinnut, että häpeä ilmenee teoksessa aistihavaintojen kieltämisenä, kuuroksi ja sokeaksi tekeytymisenä. Urrutialla on tapana sulkea silmänsä etenkin nykyhetkeltä ja paeta nostalgiseen menneisyyteen. Häpeän lisäksi näen tähän liittyvän myös syyllisyyden tunteita. Kun esimerkiksi Salvador Allende voittaa presidentinvaalit, Urrutian kokeman häpeän voi nähdä emootiona. Oikeammin kyse on myötähäpeästä, jota Urrutia tuntee isänmaataan kohtaan. Myötähäpeä on tiedostettua, mikä käy ilmi Urrutian huolestuneissa pohdinnoissa.

Olen todennut häpeän ilmenevän myös Urrutian seksuaali-identiteettiin kohdistuvana häpeänä. Vanhentunut nuori on se, joka eksplisiittisesti ”herjaa” Urrutiaa homoksi tai ”syyttää” häntä homoudesta kertomuksen aikana. Homoseksuaalisuus rinnastetaan Opus Deiin kuulumiseen kuin se olisi suoraan jotakin, mikä vaatii peittelyä ja salaamista. Häpeän kohdistuessa Urrutian minuuteen se nostaa esiin vanhentuneen nuoren hahmon ja ennen

kaikkeaa tämän äänen. Häpeä pyrkii ikään kuin muistuttamaan Urrutiaa itsestään ja todellisuudesta vanhentuneen nuoren äänellä, mikä on johtanut siihen, että Urrutia pyrkii hiljentämään tuon äänen. Tämän vuoksi hän myös toistelee nauttivansa hiljaisuudesta ja kokee sen helpotuksena. Toisaalta häpeä nostaa pintaan myös aggressioita, joita Urrutia pyrkii purkamaan runoja kirjoittamalla. Hänen tekstinsä muuttuvat raivoisiksi, eikä hän kykene hallitsemaan niiden aiheita; runojen aiheet alkavat kuvastaa hänen pelkojaan, kuten peitellyn seksuaali-identiteetin paljastumista.

Yksi erikoinen tapa, jolla Urrutia reagoi häpeään on sen syiden ja seurausten henkilöiminen herra Oklepin ja herra Ahivin henkilöhahmoiksi, joilla on vieläpä erityisen oleellinen rooli suhteessa hänen arkaluontoisiin tekoihinsa. Nähdäkseni pelko on yksi syy siihen, miksi vääristä teoista syntyvä syyllisyys ja siitä aiheutuva häpeä puhkeavat pintaan. Häpeä ja syyllisyys ilmenevät pitkälti tiedostamattomina tunteina, mikä tekee niistä näin ollen affekteja. Nähdäkseni häpeä juontuu ensisijaisesti syyllisyydestä, ja se johtaa lopulta siihen, että Urrutia luo tiedostamattaan kertomukseensa hahmoja, joissa henkilöityvät kaksi huolestuttavaa tunnetta: pelko ja viha. Pelon ja vihan tunteet ovat tässä tilanteessa affekteja, sillä niiden voidaan ajatella syntyvän tiedostamattomina tunteina toisten ihmisten ja asioiden vaikutuksesta. Olen tulkinnut, että teoksessa häpeää edeltää pelko ja sitä seuraa viha, mutta jaottelua ei välttämättä voi esittää näin mustavalkoisesti. Kuten teoksen tunnemaailman sekavuudesta voi huomata, pelko ja viha eivät ole pelkästään joko häpeän syitä tai seurauksia, häpeään reagoimisen tapoja, vaan molempia, sillä tunnistamattomana häpeä voi ilmetä hyvinkin sekavina tunteina ja näin myös ruokkia itseään.

Häpeä näyttäytyy teoksessa myös eräällä tapaa rangaistuksena. Häpeän rangaistusluonne näkyy viittauksena *Raamatun* luomiskertomukseen, joka on myös myytti häpeän synnystä. Tämä tulee esille Urrutian nähdessä unta Farewellin juhlista, joissa ihmiset tanssivat congaa käärmemäisesti kiemurrellen ja houkutellen mukaansa letkaan. Häpeä voidaan nähdä moraalisenä tunteena, mutta kuten monet häpeätutkijat ovat todenneet, moraalinvartijana se ei voita syyllisyyden tunnetta. Käsittelemättömänä häpeä voi päinvastoin olla ihmisen moraalin kannalta epäsuotuisa ja lannistava tunne. Urrutian kokema häpeä ilmenee ensisijaisesti käsittelemättömänä, minkä vuoksi hänen alitajuntansa pyrkii työstämään häpeään liittyviä tilanteita ja muistoja tuoden hänen silmiensä eteen unia ja näkyjä.

Lisäksi häpeän voi todeta johtavan teeskentelyyn. Häpeän kohdistuessa yksilön identiteettiin, pyrkii ihminen suojelemaan omaa minuuttaan. Romaanissa tämä tapahtuu

verhoutumisen ja piilottelemisen avulla, kun henkilöhahmot tukeutuvat esimerkiksi pseudonyymeihin. Häpeään reagoidaan näin torjuvasti ja siltä pyritään suojautumaan kaikin keinoin.

Luetteleman esimerkit ja niiden pohjalta tekemäni tulkinnat tekevät selväksi, ettei häpeä ole kovinkaan yksiselitteinen tunne. Sen vaikutukset riippuvat pääosin siitä, onko häpeä tiedostettua vai tiedostamatonta. Loppujen lopuksi on vaikea todeta, mitä häpeä saa teoksessa aikaan. Aluksi häpeä näyttäytyy torjumiseen ja kieltämiseen ohjaavana psykologisena defenssinä, joka aiheuttaa pelkoa ja aggressioita. Näin jarruttamalla häpeä hankaloittaa isä Urrutian moraalista kehitystä. Toisaalta häpeä kaiken tapahtuneen taustalla saattaa sittenkin olla myös itsereflektion käynnistävä voima. Häpeän moninaisista ilmenemismuodoista voi jo päätellä, että tunne pyrkii pintaan laaja-alaisesti eri tavoin. Loppujen lopuksi juuri syyllisyydestä kumpuava häpeä johtaa itsepetoksen paljastumiseen ja totuuden valkenemiseen, näkemiseen.

4.4. Häpeän monisyisyys ja kerrostuneisuus – häpeän häpeä

Kuten jo johdannossa totesin, häpeä on monisyinen tunne, ja sitä voidaan toisinaan käsitellä niin emotionaalisena kuin affektinäkin. Kuten edellisessä alaluvussa selvensin, romaanissa häpeä ilmenee ensisijaisesti affektinä eli tiedostamattomana tunteena. Usein häpeä myös sekoittuu muihin emootioihin ja affekteihin tai ilmenee vuorovaikutuksessa muiden emootioiden tai affektien kanssa. Olen tulkinnut häpeän kiinnittyvän teoksessa ennen kaikkea syyllisyyteen, josta näen häpeän saavan alkunsa. Lisäksi häpeään liittyy etenkin pelkoa ja vihaa.

Teoksen lopussa vanhentunut nuori eli Urrutian yliminän tai omantunnon ääni nostattaa paljastuessaan esiin myös erilaisia tunteita, joita Urrutia toteaa tunnistavansa itsessään: ihailu, rakkaus, viha, kateus, halveksunta. Näitä tunteita hän toteaa vuosien saatossa tunteneensa vanhentunutta nuorta kohtaan. Tulkintani mukaan vanhentunut nuori puolestaan linkittyy ennen kaikkea häpeään ja sen tiedostamattomaan luonteeseen, minkä vuoksi voin johtopäätöksenä todeta häpeän tiedostamattomuuden johtaneen moninaisiin tunteisiin vanhentuneen nuoren hahmoa ja häiritsevää ääntä – siis hänen minuutensa alitajuista puolta kohtaan. Häpeän peittely on johtanut laajempaan tunteiden tukahduttamiseen.

Häpeä ja syyllisyys eivät ole niin tarkkarajaisia tunteita, että niiden yksiselitteinen määrittely ja erottelu teoksesta olisi mahdollista. Tunteilla on pikemminkin tapana limittyä ja nivoutua yhteen. Niinpä olenkin väittänyt, että teoksessa häpeä ja syyllisyys ilmenevät vuorovaikutuksellisessa suhteessa toisiinsa. Tämä ilmenee niin teoksen päähenkilö- ja kertojahahmo isä Urrutiasta kuin muistakin henkilöahmoista. Tunteet linkittyvät yhteen, kun henkilöahmot kokevat syyllisyyttä teoistaan tai jopa ajatuksistaan, minkä jälkeen pintaan nousee syyllisyydestä kumpuava häpeä. Syyllisyys on syy häpeään, joka puolestaan aiheuttaa kokijassaan torjuvaa, defensiivistä käytöstä.

Häpeällä on kuitenkin myös tapana kerrostua. Niinpä on selvää, että isä Urrutia kokee myös häpeän häpeää eli hän tuntee häpeää omasta tosiasioita torjuvasta käytöksestään. Tämä puolestaan ilmenee omantunnon äänenä eli vanhentuneen nuoren äänenä, joka pyrkii saamaan Urrutian tietoiseksi omista teoistaan, jotka näyttäytyvät vastakkaisina henkilön moraalille arvoille. Näin häpeän häpeä sijoittuu sekin tiedostamattoman alueelle. Niin sanottu ensisijainen häpeä, joka aiheuttaa Urrutiassa defensiivistä käytöstä, kuten torjuntaa ja tosiasioiden kieltämistä, on tulkintani mukaan affektiivista häpeää. Se on kokijalleen tiedostamatonta häpeää, joka ilmenee esimerkiksi syyllistävän tai arvioivan katseen edessä sekä silloin, kun Urrutia havahtuu ihanneminänsä ja todellisen minänsä mahdollisiin eroavuuksiin. Nähdäkseni tällöin on kyse Urrutian seksuaaliseen identiteettiin kohdistuvista epäilyistä. Häpeän häpeässä puolestaan on kyse ensisijaisen häpeän tunteen torjumisesta. Siispä ensisijainen häpeä sekä häpeän häpeä voidaan molemmat nähdä implisiittisen muistin alueelle sijoittuvina traumaattisina tunteina. Tällöin on varsin luonnollista, että teos pyrkii psykoanalyttisen rakenteensa avulla tuottamaan Urrutiassa havahtumisen todellisuuteen, traumaattisten tunteiden tunnistamisen ja lopulta niistä toipumisen. Kuten teoksen taaksepäin katsova kerronta todentaa, Urrutian kokema häpeä kohdistuu nimenomaan menneisyyteen. Käsitlemättömän häpeän myötä Urrutia joutuu kantamaan mukanaan ikäviä, tiedostamattomia muistoja menneisyydestään. Menneisyys elää näin Urrutian hahmossa.

5. LOPUKSI

Olen käynyt läpi erilaisia sokeuden ja kuurouden ilmenemistapoja teoksessa ja todennut niiden johtuvan teeskentelystä ja välinpitämättömyydestä, silmien ja korvien tahallisesta peittämisestä, mikä on johtanut teoksessa myös mykkyyteen. Loppujen lopuksi teoksessa on siis pitkälti kyse tosiasioiden kieltämisestä ja niiden tiedostamattomasta peittelystä. Häpeä on itsetuntemukseen linkittyvä tunne, jota voi hallita vain kehittymällä tunnetaidoissa. Häpeä on ensin tiedostettava ja sitten hyväksyttävä, jotta siitä tulee hallittava tunne. Teoksen päähenkilö ja minäkertoja isä Urrutia ei kykene hallitsemaan kokemaansa häpeää, mikä johtuu ymmärrettävästi siitä, että hän elää valheessa. Siihen viittaa myös teoksen valheellisuuden ja totuudenmukaisuuden sekä fiktion ja faktan välistä rajankäyntiä hämärtävä rakenne. Romaani takertuu muistamisen tematiikkaan ja kyseenalaistaa käsityksen siitä, miten menneisyydestä oikeastaan tulisi kirjoittaa. Tällä tavoin teoksen voi tulkita Linda Hutcheonin määrittelemäksi historiografiseksi metafiktioksi eli postmoderniksi historialliseksi romaaniksi.

Tunnustuskirjallisuuden traditiossa romaani voidaan näkemykseni mukaan määritellä modernistiseksi tunnustusromaaniksi, joka eroaa kristillisestä tunnustamisesta siinä, että romaani ironisoi ja kyseenalaistaa rehellisen tunnustamisen ja ripittäytymisen perinteen. Erityisen ironiseksi asetelman tekee tietenkin se, että tunnustaja itse on katolinen pappi. Omassa luennassani painottuu eritoten teoksesta huokuva epärehellisyys, mikä ilmenee muun muassa kertojan epävarmuuden osoituksina ja ristiin puhumisena sekä laajemmin tosiasioiden torjunnasta syntyvänä levottomuutena: näkyinä ja harhoina. Nämä piirteet vieraannuttavat lukijan kertomuksesta ja toimivat näin metafiktiivisinä keinoina, joiden merkitys on korostaa teoksen konstruoitua luonnetta. Sen piiriin asettuu myös kertojan epäluotettavuus.

Olen tulkinnut vanhentuneen nuoren hahmon kuvastavan teoksessa päähenkilön yliminää, joka pyrkii herättämään kertojan todellisuuteen. Urrutia kantaa häpeää mielessään ja ruumiissaan; se on iskostunut osaksi hänen identiteettiään. Teoksen päätöstä olen tulkinnut tunnistamisen ja havahtumisen hetkenä, jossa kertoja tunnistaa halveksumansa vanhentuneen nuoren osaksi minuuttaan. Tapahtuu eräänlainen uudelleen yhdentyminen. *Nocturno de Chile* -romaani puhuu kuitenkin jo nimensäkin puolesta kokonaisesta maasta ja kansakunnasta. On huomionarvoista, että teoksessa toistuvasti viitataan sen chileläisiin elementteihin: puut ovat chileläisiä lajeja, henkilöhahmot syövät maukasta chileläistä ruokaa ja chileläisellä niityllä laiduntaa chileläisiä lehmiä. Haluankin vielä lopuksi laajentaa tulkintaani teoksesta. Mielestäni

teos ei tarkastele vain yksittäisen henkilön eli Urrutian identiteettiä vaan laajemmassa mielessä kokonaista kansallista identiteettiä ja näin ollen myös kansallista häpeää. Tästä syystä teokselle voidaan määrittää myös didaktinen ominaisuus. Ironiansa avulla teos muistuttaa kansallisen trauman ja häpeän synnystä ja käsittelystä.

Samalla teos ottaa osaa Chilessä käynnissä olevaan keskusteluun maan kirjallisuuden nykytilasta. Teoksen sanoman perusteella unohduksen sijaan tulisi korostaa muistamista, valheiden ja salailun sijaan avoimuutta ja rehellisyyttä. Teoksen lopussa tapahtuvan uudelleen yhdistymisen tulkitsemisessä tässä valossa symbolisesti – sen tarkoituksena on merkitä sekä kansakunnan että kirjallisuuskentän erilaisten osien uudelleen yhteenliittymistä ja sen myötä tietoista yhteiseloja. Tällä tavoin allegorisesti jokainen teoksen yksilö edustaa jotakin laajempaa yhteisöä. Teoksen osoittama kritiikki häpeällistä hiljaisuutta kohtaan ei kohdistu näin ollen vain yhteen henkilöön. Vaikka kirjoittaja käyttää Urrutian esikuvana todellisuuden henkilöä, kritiikki tavoittaa koko kirjallisen eliitin kirjoittajineen, kustantajineen ja toimittajineen.

Olen tässä tutkielmassa tehnyt vasta pintaraapaisun siihen symboliikkaan ja vertauskuvallisuuteen, mitä teokseen sisältyy. Jatkotutkimuksia tarvitaan etenkin intertekstuaalisuudesta, teoksen lukuisista kaunokirjallisista viittauksista. Tulevat tutkimukset voisivat keskittyä kysymään: mikä on intertekstuaalisuuden merkitys teokselle ja mihin suuntaan intertekstuaaliset viittaukset laajentavat teoksen merkitysulottuvuuksia? Teoksen intertekstuaalisuutta olisi hedelmällistä tarkastella myös traumaattisen häpeän käsittelyn yhteydessä.

LÄHTEET

1. Primaarilähteet

Bolaño, Roberto 2010 (2000), *Nocturno de Chile*. New York: Vintage Español.

Bolaño, Roberto 2007, *Chileläinen yösoitto (Nocturno de Chile, 2000)*. Suom. K. Männistö. Tampere: Diagonaali.

Bolaño, Roberto 2009, *The Last Interview and Other Conversations*. Brooklyn: Melville House.

2. Sekundaarilähteet

Aaltola, Elisa 2019, *Häpeä ja rakkaus. Ihmiseläinluonto*. Helsinki: Into Kustannus.

Ahmed, Sara 2018, *Tunteiden kulttuuripolitiikka (Cultural Politics of Emotion, 2004)*. Suom. Elina Halttunen-Riikonen. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Berchenko, Pablo 2007, “Función del espacio urbano en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño”. – Carmen Vázquez et al. (eds.), *Ecritures des dictatures, écriture de la mémoire: Roberto Bolaño y Juan Gelman*. Paris: Indigo & Côté Femmes, 29–42.

Bush, Matthew & Castañeda, Luis Hernán 2017, Procedimientos de la nostalgia: Bolaño y Aira frente a la vanguardia. – Matthew Bush & Luis Hernán Castañeda (eds.), *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 221–244.

Camacho Delgado, José Manuel 2016, *Sic semper tyrannis: dictadura, violencia y memoria histórica en la narrativa hispánica*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft.

- Camenen, Gersende 2014, “Las ficciones del después: notas para una lectura comparada de ‘Nocturno de Chile’ y ‘Enciclopedia de una vida en Rusia’”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*. Vol. 2 (2), 433–446.
- Chesterton, G. K. 1994, *Lentävä tikari ja muita kertomuksia isä Brownista*. Suom. Lea & Timo Kukkola. Suomen dekkariseuran julkaisuja: 10. Kemi: The Crime Corporation.
- Collier, Simon & Sater, William F. 2004, *A History of Chile, 1808–2002*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Deonna, Julien A., Rodogno, Raffaele & Teroni Fabrice 2012, *In Defense of Shame: The Faces of an Emotion*. New York: Oxford University Press.
- Derrida, Jacques 2019 (2006), *Eläin joka siis olen*. Suom. Anna Tuomikoski. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Dieng, Maguette 2017, “Ficción y facticidad en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Revista Laboratorio*, No. 16.
- Dove, Patrick 2009, “The night of the senses: literary (dis)orders in *Nocturno de Chile*”. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 18 (2–3), 141–154.
- Helle, Anna & Hollsten, Anna 2016, Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta. – Anna Helle & Anna Hollsten (toim.), *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS, 7–36.
- Herman, Judith 2015 (1992), *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Hietala, Marjatta 2008, Sotaelämyksen tulkitsija, kiistelty kirjailija Ernst Jünger. – Ernst Jünger, *Teräsmyskyssä*. Helsinki: Ajatus Kirjat, 333–344.
- Hirsch, Marianne 2008, “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today*. Vol. 29 (1), 103–128.
- Hoad, T. F. 2003 (1996), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

- Ikonen, Pentti & Rechart, Eero 2012, *Thanatos, häpeä ja muita tutkielmia*. Tallinna: Prometheus kustannus Oy.
- Jelly-Schapiro, Eli 2015, “‘This Is Our Threnody’: Roberto Bolaño and the History of the Present”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 56 (1), 77–93.
- Juutilainen, Minna & Takalo, Ari 2010 (2009), Psykoanalyttisia sävyjä mielessä, tieteessä ja taiteessa. – Minna Juutilainen & Ari Takalo (toim.), *Freudin jalanjäljillä*. Helsinki: Teos, 9–20.
- Kainulainen, Siru & Parente-Čapková, Viola 2011, Esipuhe. – Siru Kainulainen & Viola Parente-Čapková (toim.), *Häpeä vähän! Kriittisiä kirjoituksia häpeästä*. Turku: Utukirjat, 6–21.
- Katolilaisen kirkon katekismus* 2011. Suomen katolisen kirkon vuonna 1995 käyttöön ottama suomennos. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana & Helsinki: Katolinen tiedotuskeskus.
- Klockars, Leena 2010 (2009), Lapsi, lapsen mieli ja lapsenmieli psykoanalyysissa. – Minna Juutilainen & Ari Takalo (toim.), *Freudin jalanjäljillä*. Helsinki: Teos, 63–88.
- Kohut, Karl 2002, Introducción. Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual. – Karl Kohut & José Morales Saravia (toim.), *Literatura chilena hoy: La difícil transición*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 9–36.
- Koivisto, Päivi 2007, Tunnustaa ja valehdella: Tunnustamisen ongelmat *Ystävän muotokuvassa*. – Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.), *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 104–133.
- Kosonen, Ulla 1997, Nähdynsi tulemisen kaipuu ja häpeä. – Eeva Jokinen (toim.), *Ruumiin siteet. Tekstejä eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Tampere: Vastapaino, 21–41.
- Kujansivu, Heikki 2007, Tunnustus, todistus ja toinen: Käsiteretkellä Tunnustusten temppelissä. – Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.), *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 23–46.
- Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura 2007, Tunnustus ja todistus omaelämäkerrallisen esittämisen muotoina. – Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.), *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 7–22.

- Malinen, Ben 2003, *Häpeän monet kasvot*. Helsinki: Kirjapaja.
- Martikainen, Eeva 2007, Augustinuksen *Tunnustukset*: Itseyden mahdollisuus vain Toisessa. – Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.), *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 47–58.
- Michałowska, Marianna 2009, Kaupunkitekstiä kaivertamassa. Taide interventiona julkisen muistin merkityskerroksiin. – Seija Ridell, Päivi Kymäläinen & Timo Nyyssönen (toim.), *Julkisen tilan poetiikkaa ja politiikkaa. Tieteidenvälisiä otteita vallasta kaupunki-, media- ja virtuaalitiloissa*. Tampere: Tampere University Press, 175–209.
- Mikkonen, Nadja 2016, ”Eikö teillä ole mitään häpyä?’ Naisen sukuelimet ja häpeä yhdessä sanassa” [www-dokumentti]. Saatavissa Yle-sivustolla: <https://yle.fi/uutiset/3-8628427> Haettu 14.2.2020.
- O’Bryen, Rory 2011, “Memory, Melancholia and Political Transition in *Amuleto* and *Nocturno de Chile* by Roberto Bolaño”. *Bulletin of Latin American Research*. Vol. 30 (4), 473–487.
- Opus Dei 2007, ”Sanoma” [www-dokumentti]. Saatavissa www-muodossa: <https://opusdei.org/fi-fi/article/sanoma/> Haettu 3.5.2020.
- Paz, Octavio 1996 (1983), *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo).
- Phelan, James 2007, “Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*”. *Narrative*. Vol. 15 (2), 222–238.
- Probyn, Elspeth 2005, *Blush. Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pyhä Raamattu 2006. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Pieksämäki: Suomen Kirkon Sisälähetysseura.
- Read, Peter & Wyndham, Marivic 2017, *Sin descansar, en mi memoria: la lucha por la creación de sitios de memoria en Chile desde la transición a la democracia*. Canberra, A.C.T.: ANU Press.
- Rodriguez, Franklin 2009, “Nocturnal Illuminations: Father Urrutia in Bolaño’s ‘Nocturno de Chile’”. *Latin American Literary Review*. Vol. 37 (73), 5–25.

- Salin, Sari 2007, "Second Opinion" – mikä parantaisi Tony Sopranon? *Sopranos*, tunnustus ja Dostojevski. – Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa (toim.), *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 59–84.
- Santayana, George 1905, *The life of reason: or, The phases of human progress*. New York: C. Scribner.
- Schlünder, Susanne 2015, Estrategias de una escritura posdictatorial en Roberto Bolaño: *Nocturno de Chile*. – Ursula Hennigfeld (ed.), *Roberto Bolaño: violencia, escritura, vida*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 121–136.
- Shakespeare, William 2010, *Hamlet* (*Hamlet*, 1061). Suom. Eeva-Liisa Manner. Helsinki: WSOY.
- Shakespeare, William 2014 (1606), *Macbeth*. Minneapolis, Minnesota: First Avenue Editions.
- Simpson, Jacqueline & Roud, Steve 2003, *A Dictionary of English Folklore*. Oxford: Oxford University Press.
- Sol Vergini, Ludmila 2013, "Cicatrices y tormentas: el pasado en cuestión. Memoria post-dictatorial en Nocturno de Chile de Bolaño y en crónicas de Lemebel". *Confluente: Revista di Studi Iberoamericani*. Vol. 5 (1), 121–135.
- Solá García, Alba 2013, "Rescribir el horror. Historia y poética de la memoria en la obra de Roberto Bolaño". *Catedral tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*. Vol. 1 (1), 82–105.
- Suomen murteiden sanakirja: hakusana *häpy*. 2011–2020. Verkkojulkaisu. Päivitetty 16.1.2020. Kotimaisten kielten keskus, Helsinki.
http://kaino.kotus.fi/sms/?p=article&word=h%C3%A4py:1&sms_id=SMS_d9d6b4ff41cb20e6c7ffd97c10cd80b9. Viitattu 4.5.2020.
- Terrones, Félix 2014, "Entre el silencio y la confesión: intelectuales y artistas en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño". *Bulletin hispanique*. Vol. 116 (2), 875–897.
- Tomkins, Silvan S. 1995, *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, toim. Eve Kosofsky Sedgwick & Adam Frank. Durham, NC: Duke University Press.
- Tomkins, Silvan S. 2008, *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*. New York: Springer Publishing Company.